







METRIK DER GRIECHEN

IM VEREINE

MIT DEN ÜBRIGEN MUSISCHEN KÜNSTEN

VON

A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

ZWEITE AUFLAGE IN ZWEI BÄNDEN.

ZWEITER BAND:

DIE ALLGEMEINE UND SPECIELLE METRIK ENTHALTEND

VON

R. WESTPHAL.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1868.

GRIECHISCHE METRIK

VON

A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

NEU BEARBEITET

VON

R. WESTPHAL.

ZWEITE AUFLAGE.





LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1868.



Vorwort zur zweiten Auflage.

Die beiden früher getrennten Bände der griechischen Metrik sind in dieser neuen Bearbeitung zu einem einzigen vereint worden, die **allgemeine griechische Metrik** von **R. Westphal** 1865 und die **griechische Metrik nach den einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten** von **A. Rossbach** und **R. Westphal** 1856. Die allgemeine Metrik, die jetzt den ersten Abschnitt dieses Buches bildet, konnte ich wesentlich unverändert lassen, doch war es nöthig, den früheren Umfang für das gegenwärtige Buch zu beschränken. So sind denn alle speciellen Untersuchungen über Tacte und Tactmessung, über die Reihen, über den Begriff und die Unterarten der Periode, über die βάϲειϲ der alten Metriker, über die Arten des Tactwechsels in die dem ersten Bande dieses Werkes angehörende griechische Rhythmik verwiesen worden, wo sie ja ohnehin ihre naturgemässe Stelle haben — nur die Unvollständigkeit unserer früheren Kenntnisse bezüglich der rhythmischen Tradition der Alten war der Grund, dass jene Partien in der ersten Bearbeitung der griechischen Rhythmik sehr unvollständig oder gar nicht berücksichtigt waren und deshalb in der allgemeinen Metrik der ersten Auflage nachgetragen werden mussten. Der hierdurch für diese zweite Bearbeitung der allgemeinen Metrik gewonnene Raum machte es möglich, dieselbe um einige neue Punkte zu bereichern. Neu hinzugekommen ist nämlich fast alles was in dem letzten Drittel derselben S. 223—323 enthalten ist. Dahin gehört einerseits die allgemeine Darstellung der antiken Asynarteten-Theorie und der ungleichförmigen Metra, andererseits das gesammte Schlusskapitel, welches die stichische und systematische Composition der Metra behandelt. Wie das hier dargelegte System der Metrik überhaupt die Wiedergewinnung und Wieder-

belebung nicht nur der rhythmisch-musikalischen, sondern eben so sehr auch der metrischen Tradition zu seiner alleinigen Grundlage hat, so durfte auch von den vier Abschnitten, nach welchen die alten Metriker ihre Disciplin behandeln, der letzte derselben, welcher der Lehre περὶ ποιήματος gewidmet ist, in meiner allgemeinen Metrik nicht unvertreten bleiben; Hephästions aphoristische Ueberlieferung bildet auch hier die Grundlage, — wenn ich dieselbe durch eine vollständige Uebersicht über die metrische Composition der lyrischen und dramatischen Dichtungen erweitert habe, so giebt hierfür die Hephästioneische Partie περὶ παραβάσεως auch eine äussere Berechtigung. Der enge Raum freilich verlangte, dass ich meine von Anderen abweichenden Ansichten über die einzelnen Partieen des Dramas oft mehr andeutete als beweisend ausführte, — die Lücken, die hier gelassen sind, werden sich in einer demnächst erscheinenden einleitenden Schrift über die Dramen des Aeschylus ausgefüllt finden.

Wesentliche Aenderungen sind in der den zweiten Abschnitt des Buches bildenden speciellen Metrik gegenüber der früher von A. Rossbach und mir bearbeiteten Darstellung dieses Gegenstandes nöthig geworden. Damals hatten wir ein Hauptaugenmerk, wie dies auch der Titel der ersten Auflage angiebt, auf die Scheidung der einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten gerichtet, denn gerade in dieser Beziehung war, wenn gleich schon G. Hermann und Böckh in Pindars Epinikien zwei Strophengattungen unterschieden hatten, auf unserem Felde noch dieselbe Aufgabe offen geblieben, wie sie, um einen naturwissenschaftlichen Vergleich zu gebrauchen, von Linné für das Gebiet der Pflanzen gelöst worden war. Jene Sonderung der Strophengattungen und die Angabe der unterscheidenden Merkmale wird uns damals, denk ich, nicht misslungen sein und alles hierauf Bezügliche habe ich bei dieser zweiten Auflage unverändert beibehalten. Doch wo es sich um die gleichsam physiologische Natur der in jener descriptiven Weise dargelegten Merkmale der Klassenunterschiede handelt, konnten mir in den meisten Fällen unsere früheren Auffassungen nicht mehr genügen. Der Boden, auf welchem wir bei der ersten Bearbeitung der speciellen Metrik in solchen Fällen Rath suchten, war die Tradition der alten Rhythmiker. Doch bei der Neuheit des von uns in Angriff

genommenen Studiums der Rhythmiker lieferten uns diese zunächst nur eine verhältnissmässig geringe Ausbeute, gar mancher ihrer Sätze war besonders auch aus dem Grunde, weil wir die Aristoxenische und Aristideische Tradition vermischten und in ihrer ungleichen Auctorität noch nicht zu sondern wussten, von uns noch nicht verstanden. Was uns damals aus den Rhythmikern und den überlieferten Musikresten für das Verständniss metrischer Erscheinungen zu Hülfe kam, beschränkte sich streng genommen auf die lehrreiche Aristoxenische Scala der Reihen, auf die Katalexis anakrusisch anlautender Reihen, auf das antike System der verschiedenen Längen und Pausen, auf den irrationalen Spondeus und seine $3\frac{1}{2}$-zeitige Messung, auf den kyklischen Dactylus, den semantischen Tact und auf den Satz von der Anwendung der rhythmischen Metabole, der uns z. B. in den ionischen und dochmischen Metren den Tactwechsel erkennen liess. Im übrigen hatte sich uns der Inhalt der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung noch nicht in der Weise erschlossen, dass wir ihn für die Metrik richtig und erfolgreich verwerthen konnten. Gegen die Lehren Hephästions und der übrigen Metriker hatten wir dasselbe geringschätzende Vorurtheil wie unsere Vorgänger in der Behandlung der antiken Metrik, wir glaubten nur diejenigen Kategorieen Hephästions uns aneignen zu dürfen, welche Hermann und Böckh als gültig und annehmbar hatten bestehen lassen; ein vereinzelter Versuch auch die Asynarteten-Theorie der Alten herbeizuziehen und für die Metrik zu verwenden blieb erfolglos — er scheiterte an der mangelhaften Durchdringung der metrischen Tradition, die, wie ich weiterhin nur zu deutlich erkennen sollte, dem Forscher nicht geringere Schwierigkeiten des Verständnisses als die rhythmische Tradition entgegen stellt.

Nur unvollständig mit der Kenntniss der rhythmischen Ueberlieferung ausgerüstet und fast alle nicht von Hermann recipirten und gleichsam kanonisch gewordenen Sätze der Metriker zur Seite lassend, waren wir für die Erkenntniss metrischer Erscheinungen auf Combinationen innerhalb des von den alten Dichtern überkommnen metrischen Stoffes und auf unser eigenes rhythmisches Gefühl angewiesen. Dieser zweifache Weg war es hauptsächlich, welcher uns zu derjenigen Theorie führte, für die wir aus einer analogen gramma-

tischen Erscheinung den Terminus technicus „Synkope“ entlehnen zu müssen glaubten und die wohl als ein besonders charakteristischer Unterschied unserer Metrik von der unserer Vorgänger bezeichnet werden darf. Erst hierdurch war es möglich, in einer grossen Zahl von Strophen das einheitliche Bildungsprincip zu erkennen: wo die Früheren dem blossen Sylbenschema folgend Antispaste, Päonen, Cretici, iambisch-trochäische Verse, Iamben und Trochäen mit einer sogenannten Basis erblickten, gelang es uns überall ein einheitliches entweder iambisches oder trochäisches Metrum zu erkennen, welches dadurch variirt war, dass dieselbe Katalexis, welche im Auslaute des Verses zur Erscheinung kommt, auch im Inlaute desselben verwandt worden ist. Diese folgenreiche Entdeckung, die sich von den Iamben und Trochäen sogleich auf alle anderen Metra ausdehnte, basirte zunächst auf der von uns gemachten Beobachtung, dass sich die mit den melischen Iamben und Trochäen der Tragiker gemischten Spondeen und Cretici von den sogenannten spondeischen Basen und Päonen durch Fernhaltung der Ancipität und Auflösung unterschieden, doch sei nicht verschwiegen, dass wir dieselbe wohl schwerlich weiter verfolgt haben würden, wenn wir nicht aus der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung der Alten die richtige rhythmische Messung der beiden Schlusssylben katalektischer Iamben und Anapästen gekannt hätten.

Es war im Anfange des Jahres 1863, als ich inne ward, dass die wie ich vermeinte zuerst durch uns eingeführte Kategorie der in Inlaute katalektischen Iamben, Trochäen, Daktylen, Ionici längst im Systeme der alten Metriker ihre feste Stelle hatte*). Jene Verse nämlich sind dieselben, welche

*) Es war dies der erste Schritt der Bahn, auf der ich seitdem den alten Metrikern in nicht minder treuer Anhänglichkeit wie den Rhythmikern gefolgt bin. Was ich in den Sommer-Heften des Philologus von 1863 über die Autorität der Hephästioneischen Ueberlieferung veröffentlichte, ist fortwährend meine feste wissenschaftliche Ueberzeugung geblieben, so sehr ich auch in der seitdem verflossenen Zeit, welche jetzt mehr als ein halbes Decennium beträgt, diesen Gegenstand fort und fort immer wiederum von neuem der gewissenhaftesten Prüfung unterzogen habe. Ich erkenne seitdem in der Disciplin der griechischen Metrik nur solche Kategorieen an, welche in der rhythmisch-metrischen Ueberlieferung enthalten sind oder sich unmittelbar aus deren Combination ergeben, — **die griechische Metrik ist eine Doctrin, in welcher der Forscher nothwendig auf eigene individuelle Principien zu verzichten hat.**

die Alten unter dem Namen asynartetischer μονοειδῆ und ἀντιπαθῆ begreifen und für welche sie um die Art der Katalexis näher zu bezeichnen die Ausdrücke προκατάληκτα und δικατάληκτα gebrauchen. In dem skizzenhaften Compendium Hephästions, welches hauptsächlich auf die stichischen Metra und auf die einfacheren Strophen der subjectiven Lyrik beschränkt ist, fallen sie freilich nicht sofort in ihrer alten Bedeutung in die Augen — hatten doch die früheren geglaubt, in den Hephästioneischen Asynarteten solche Verse erblicken zu müssen, welche im Inlaute einen illegitimen Hiatus oder χρόνος ἀδιάφορος zulassen —, aber mit Hülfe der lateinischen Metriker und der Hephästioneischen Scholien, deren Text allerdings gerade an dieser Stelle durch die Schuld der Herausgeber in der unglücklichsten Weise corrumpirt war, lässt sich das System der μέτρα ἀσυνάρτητα, wie es zur Zeit Heliodors und Hephästions bestand, vollständig wiederherstellen und noch über diese Zeit zurück in seiner ursprünglichen Bedeutung erkennen. Ich habe nicht umhin können, für die gegenwärtige Bearbeitung der Metrik den früher von uns erfundenen Namen der synkopirten Metra, gegen die von den alten Metrikern gebrauchte Bezeichnungsweise aufzugeben und höchstens nur hin und wieder zum leichteren Verständnisse Derjenigen, welche sich denselben aus der ersten Auflage angeeignet haben, wieder hervorzuholen. Ohnehin ist ja das alte „dikatalektisch, prokatalektisch, asynartetisch" für den Begriff ungleich bezeichnender als unser „synkopirt", zumal der Ausdruck „synkopirt" in der modernen Rhythmik etwas ganz anderes bedeutet und auch in dieser letzteren Bedeutung in einem Buche, welches vom Rhythmus der alten Metra spricht, nicht ganz umgangen werden kann. Vgl. S. 649 dieses Buches*). Alle diejenigen,

*) Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle nachzuholen, dass man wenigstens bei einem Theile der früher von uns sogenannten synkopirten Verse das Wort „synkopirt" in diesem Sinne der modernen Rhythmik und Musik gefasst hat, wonach es einen solchen χρόνος bezeichnet, in welchem ein schwacher Tacttheil mit dem darauf folgenden starken zu einer Einheit gebunden ist. Diese Ansicht ist nämlich von Bergk ausgesprochen und in der S. 213 citirten Schrift für die mit einer Anakrusis beginnenden Verse weiter ausgeführt, z. B.:

⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́
⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

welche nicht blos φιλόλογοι, sondern auch φιλόρρυθμοι und φιλόμουσοι sind, werden die Nothwendigkeit erkennen, dass

---

Lauteten diese Verse nicht mit der Anakrusis an, sondern wäre die darauf folgende Länge die Anfangssylbe, nur dann würde nach dieser Ansicht die jedesmal vorausgehende Länge den Zeitumfang der durch Katalexis ausgefallenen ictuslosen Kürze mit umfassen. Hier aber, wo die Verse mit einem Iambus beginnen, soll der Zeitumfang der ausgefallenen Kürze nicht in der vorausgehenden, sondern in der jedesmal nachfolgenden Länge mit enthalten sein. Dies Letztere kann seinem rhythmischen Begriffe nach nur in der Weise analysirt werden, dass die bei der inlautenden Katalexis entstehende 3-zeitige Länge nicht auf ihrem ersten, sondern auf ihrem zweiten χρόνος πρῶτος den rhythmischen Ictus hat, also eine Synkope im Sinne der modernen Rhythmik ist und durch unsere gebundenen Noten ausgedrückt werden muss.

⏑ –́ ⏑́– –́– ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́–

statt:

⏑ –́–– –́–– –́ ⏑ –́ ⏑ –́–– –́

Der kleinere Längen-Strich soll die 2-zeitige, der grössere die 3-zeitige Sylbe bedeuten, der Ictus in der Mitte (nicht am Anfange) der 3-zeitigen Länge bezeichnet, dass das erste Drittel derselben ein die ictuslose Kürze ausfüllender schwacher Tacttheil ist und dass der starke Tacttheil erst mit dem zweiten Drittel der 3-zeitigen Länge beginnt. Anders kann jene Theorie, wenn sie nicht etwas ganz unrhythmisches in den Vers hineinbringen will, nicht gemeint sein. Ich bin nicht mit ihr einverstanden und muss bei der in der ersten Auflage von uns ausgesprochenem verbleiben.

Und zwar aus drei Gründen: **Erstens** wegen der Analogie dieser iambischen Asynarteten mit den entsprechenden trochäischen. Wie in allen übrigen metrischen Eigenthümlichkeiten sind die Iamben auch in Beziehung auf ihre inlautende Katalexis nichts anderes als die durch Anakrusis erweiterten Trochäen. Wie sich

⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́

zu

–́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́

verhält, muss sich auch, um uns hier des früher gewählten Ausdrucks zu bedienen, das synkopirte iambische Metrum

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́

zum trochäischen

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́

verhalten. **Zweitens** wegen der Auflösbarkeit. Auflösbar in eine Doppelkürze ist, wie dies doch am nächsten liegt, die 2-zeitige, nicht aber die 3-zeitige. Trifft nun, wie dies durchgängig der Fall ist, sowohl in dem vorstehenden trochäischen, wie in dem iambischen Metrum, die Auflösbarkeit die erste und dritte, nicht aber die zweite Länge, so zeigt eben dies, dass — auch in dem iambischen Metrum — nicht die dritte Länge, sondern die zweite den Umfang eines χρόνος τρίσημος hat. **Drittens** wegen der mesomedischen Melodiereste. Hier ist nämlich der Versausgang ⏑ – – so notirt, dass die erste Länge eine 3-zeitige ist, die letzte eine 2-zeitige (⏑ –́–– –́): die Messung der iambischen

ich den Ausdruck „synkopirt“ in dem früher von uns gebrauchten Sinne aufgeben und dafür die gleichbedeutende Bezeichnungsweise der alten Metriker anwenden musste, selbst wenn sie von deren Autorität nicht die gleiche Ansicht haben wie ich.

Ich meinerseits bin von der seit Hermann und Böckh herrschend gewordenen Missachtung der metrischen Tradition ganz und gar zurückgekommen. Nur dasjenige ist neueren Ursprungs, was sich auf die von einem älteren Alexandriner herrührende ionische und choriambische und auf die erst von Helioder eingeführte antispastische Messung der gemischten Dactylo-Trochäen bezieht, sowie auch die Zertheilung der τετρασύλλαβοι πόδες in je zwei πόδες ἁπλοῖ, — nur diese Punkte sind es, welche auf einer selbstständigen um den Rhythmus unbekümmerten Reflexionen der Grammatiker beruhn und somit für unsere Auffassung der metrischen Erscheinungen nicht massgebend sein können. Die übrigen Kategorien des von Hephästion überlieferten metrischen Systems gehen ihrem Ursprunge nach in die vor-alexandrinisch-klassische Zeit der griechischen Metropöie zurück, stehen mit den Aristoxenischen Sätzen im besten Einklange und sind, was die Termini technici betrifft, theilweise sogar noch älter als die von Aristoxenus gebrauchten, wie sich dies z. B. für den von den Metrikern gebrauchten Ausdruck βάσις gegenüber dem gleichbedeutenden σημεῖον oder χρόνος ποδικός des Aristoxenus nachweisen lässt.

Für die Bestimmung der Reihen hielt sich unsere frühere Bearbeitung der speciellen Metrik blos an die Angaben des Aristoxenus und die von Hermann und Böckh aus den alten

---

Katalexis ist damit ausser Frage gestellt. Wissen wir aber von dem Verse

⏑ – ⏑ –, ⏑ – –

dass er

⏑ ⊥ ⏑ ⊥, ⏑ ⊥́ ⊥

gemessen worden ist, so kann auch der dikatalektische

⏑ –   –, ⏑ – –

nicht anders gemessen worden sein, als

⏑ ⊥́   ⊥, ⏑ ⊥́ ⊥,

also auch im Inlaute des iambischen Verses ist diejenige Länge, hinter welcher die Kürze unverrückt ist, eine 3-zeitige, nicht diejenige, vor welcher die Kürze fehlt.



Metrikern recipirten Kategorieen der akatalektischen und katalektischen Reihen. Einer jeden Reihe glaubten wir hiernach nur so viel Tacte zuschreiben zu müssen, als wir durch die Sylben des Metrums, sei es akatalektisch, sei es katalektisch, ausgedrückt sahen; doch konnten wir hin und wieder schon damals nicht umhin, Reihen zu statuiren, welche einen schwachen Tacttheil über das legitime Aristoxenische Megethos haben und von den alten Metrikern hyperkatalektisch genannt werden. Wenn wir aber die akatalektischen, katalektischen und hyperkatalektischen Reihen der Metriker anerkennen, wie dürfen wir da so eigenwillig sein, den brachykatalektischen Reihen, die bei ihnen den katalektischen und akatalektischen völlig coordinirt sind, mit Hermann und Böckh unsere Anerkennung zu versagen? Wenn eine Reihe von drei oder fünf Trochäen, Iamben, Anapästen, Daktylen von den Alten ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron genannt wird, weshalb sollten da jene Verbindungen nicht auch dem wirklichen Rhythmus nach Dimetra und Trimetra oder was dasselbe ist Tetrapodieen und Hexapodieen, statt Tripodieen und Pentapodieen sein können? Es verstösst diese brachykatalektische Form durchaus nicht gegen Aristoxenus, sondern ist gerade so wie die akatalektische und katalektische eine nähere Bestimmung der Sylbenform, welche das von Aristoxenus angegebene Megethos der Reihe im poetischen Texte annimmt. Man kann nicht sagen, dass die Aufgabe, die antiken Verse nach rhythmischen Reihen zu bestimmen, dadurch erleichtert wird; es entsteht vielmehr z. B. bei einer Verbindung von fünf Iamben nunmehr die Frage, ob dieselbe eine brachykatalektische oder, wie das immerhin im einzelnen Falle möglich ist, eine akatalektische Reihe, also ob sie eine Pentapodie oder Hexapodie ausmacht, und bisweilen kommen wir allerdings in den Fall, dass wir kein Kriterium haben diese Frage zu beantworten. Aber ist es denn nicht immerhin besser, die Frage unbeantwortet zu lassen, als eine falsche Antwort zu geben? Dazu kommt, dass abgesehen von den brachykatalektischen Metren am Versende auch noch längere Pausen als wie 1- und 2-zeitige vorkommen können. Es ist ganz undenkbar, dass die Stimme der Sänger z. B. einer Pindarischen Ode in einem Zuge Tact für Tact continuirlich fortsingen konnten, sie bedurften hin und wieder ganzer Tactpausen, um sich zu erholen; die blos ein- und zwei-

zeitigen Pausen, welche durch die Katalexen des Metrums angedeutet sind (Pausen während des schwachen Tacttheiles), werden hierfür unmöglich ausgereicht haben. Der begleitenden Instrumentalmusik standen die Mittel zu Gebote, solche Tacte am Ende der Verse, in welchen die Singenden schwiegen, in einer den vorangegangenen Tönen angemessenen Weise auszufüllen, und sie wird sich in dieser Beziehung von unserer heutigen Manier nicht allzu sehr entfernt haben; selbst unsere ritornellartige Wiederkehr des letzten Gesangtactes in dem darauf folgenden Tacte der Begleitung wird der antiken κροῦσις nicht fremd gewesen sein (man sollte dafür den Ausdruck ἀπήχημα τῆς λύρας, welcher bei Bekker Anecd. 2, 751 vorkommt, erwarten). Auch da wo der Gesang langgedehnte Sylben auszuhalten oder, um uns des antiken von Euclid. Mus. 22 Meib. überlieferten Terminus zu bedienen, eine μονή auszuführen hatte, mag eine solche Art der κροῦσις Anwendung gefunden haben, wie ich dies S. 629 für Py. 1, 2 angedeutet habe. Ganze Tactpausen in den alten Metren aufzufinden ist freilich für uns ausser bei brachykatalektischen Dimetern und Trimetern nur in denjenigen Fällen möglich, wo ein Vers mit hyperkatalektischer ἄρσις schliesst und der unmittelbar darauf folgende wiederum mit einer ἄρσις beginnt — bei einem gleichmässigen dipodischen Rhythmus muss die zwischen zwei solche Verse eintretende Pause des Gesanges den Umfang von einem Einzel-Tacte noch überschreiten. Dem wiederspricht nicht, dass uns der Anonym. de mus. blos die 1-, 2-, 3-, 4-zeitige Pause kennen lehrt; hatte der Gesang längere Pausen einzuhalten, so setzte man mehrere dieser Pausenzeichen neben einander.

Die Verbindung von zwei oder mehreren Reihen zu einer grösseren sich innerhalb der συνάφεια λέξεως haltenden Einheit ist eine rhythmisch-musikalische Eigenthümlichkeit, von welcher wenigstens in der uns erhaltenen Partie der Aristoxenischen Rhythmik keine Rede ist. Ohne die Tradition der Metriker würden wir von ihr nichts wissen. Diese aber geben nicht blos die äusseren Kriterien einer solchen Verbindung an, sondern überliefern auch die einzelnen auf die Art der Verbindung sich beziehenden Termini περίοδος, μέτρον, ὑπέρμετρον, δίκωλον u. s. w., denen, obwohl sie zum Theil in der uns erhaltenen metrischen Literatur nur selten vorkommen (περίοδος findet sich in diesem Sinne nur bei lateinischen

Metrikern, ὑπέρμετρον nur in einer Stelle des Hephästion und seiner Scholiasten, die Lateiner umschreiben das Wort), nichts desto weniger ein hohes Alter zuzuschreiben ist. Die vorliegende zweite Bearbeitung der speciellen Metrik hatte die Verpflichtung, dieselben zu neuem Leben zu erwecken und in ihrer praktischen Anwendung auf die antike Metra weiter zu verfolgen; wo sich frühere Forscher unbekümmert um jene Stellen der alten Metriker für die hier in Frage kommenden Begriffe neue Termini aufgebracht haben, habe ich mich statt dieser an die Alten angeschlossen — nur hin und wieder ist das Hermann'sche „System" zur Erleichterung für den von früher daran gewöhnten Leser des Buches statt des antiken Hypermetron oder Periodos zugelassen.

Die Brachykatalexis kann eben so wie die Katalexis nicht blos im Auslaute, sondern auch im Inlaute des iambischen, trochäischen, anapästischen, dactylischen Verses vorkommen. In beiden Fällen heisst derselbe bei den Alten μέτρον ἀσυνάρτητον ὁμοιοειδές oder ἀντιπαθές, δικατάληκτον oder προκατάληκτον, wie der von Hephästion angeführte trochäische

δεῦρο δηὖτε Μοῖςαι | χρύςεον λιποῖςαι

Dies ist ein asynartetisches τετράμετρον τροχαικὸν δικατάληκτον oder genauer διβραχυκατάληκτον. Ebenso kann auch bei den nach dipodischen βάςεις gemessenen Dactylen ein analog gebildetes asynartetisches τετράμετρον δακτυλικὸν διβραχυκατάληκτον vorkommen, welches in seiner Silbenbeschaffenheit mit dem ἑξάμετρον δακτυλικόν sich eng berühren würde:

ἦν δ' ἐπορᾶν καλός, ἔρτῳ τ' | οὐ κατὰ εἶδος ἐλέγχων,

denn die Dactylen werden ja bei den griechischen Metrikern keineswegs immer nach monopodischen, sondern auch nach dipodischen Basen gemessen. Diese Thatsache ist für die episynthetischen Metra von grosser Wichtigkeit. Was die Alten unter ihren μέτρα ἐπιςύνθετα verstehen, war uns in der ersten Auflage der speciellen Metrik noch gänzlich unklar geblieben. Die in diesem Bande enthaltenen Auseinandersetzungen, deren Verfolgung dem Leser durch die dem § 22a beigegebene colorirte Tabelle möglichst erleichtert ist, werden keinen Zweifel über die Bedeutung der Episyntheta offen lassen. Sie bilden die dritte der drei Klassen, in welche die gesammten Metra nach dem antiken Systeme zerfallen (μέτρα μονοειδῆ oder καθαρά, μέτρα μικτά — κατὰ ςυμπάθειαν und

κατ' ἀντιπάθειαν — und μέτρα ἐπισύνθετα), es gehören zu ihnen alle diejenigen Verse und Perioden, in welchen eine ungemischte dactylische oder trochäische Reihe mit einer ungemischten trochäischen oder iambischen *) vereint ist. Die beiden ersten metrischen Klassen, sowohl die μονοειδῆ wie die μικτά, sind nach der Ueberlieferung Hephästions bald asynartetisch, bald nicht asynartetisch, und zwar ist hier für beide Klassen der Begriff des asynartetischen Metrums derselbe: asynartetisch ist nämlich jeder ungemischte oder gemischte Vers, in dessen Mitte eine Katalexis vorkommt, oder mit andern Worten: in dessen Mitte irgend ein schwacher Taktheil nicht durch eine besondere Sylbe ausgedrückt ist — es ist gleichgültig, dass Hephästion und seine Scholiasten in Folge der bei ihnen üblichen Messung der gemischten Reihe nach πόδες τετρασύλλαβοι den Begriff des Katalektischen und Akatalektischen in manchen Fällen umgekehrt haben. Aber die dritte Klasse der Metra gehört sowohl nach Hephästion wie nach dem durch seine Scholiasten und Marius Victorinus vertretenen Systeme „der 64 metrischen Combinationen" sammt und sonders zu den ἀσυνάρτητα. Ich habe ausgeführt, dass es mit dieser allgemeinen Ausdehnung des Namens „ἀσυνάρτητα" auf alle episynthetischen Metra dieselbe Bewandtniss hat, wie wenn Hephästion z. B. die monopodische Messung um des Willen auf alle dactylischen Metra ausdehnt, weil die geläufigsten und häufigsten dactylischen Verse dieser Messung folgen. Mit Ausnahme von nur einem einzigen bestehen die sämmtlichen von Hephästion aufgeführten μέτρα ἐπισύνθετα aus zwei oder drei Kola, deren erstes nach Hephästions Theorie katalektisch ist. Sind nach Hephästion alle Episyntheta asynartetisch zu nennen, so dürfen wir dies getrost dahin rectificiren, dass die meisten Episyntheta asynartetisch sind d. h. dass gerade bei den Episyntheta vorzugsweise die inlautende Katalexis üblich ist.

*) Nach dem System „der 64 Arten metrischer Combinationen" fallen unter die Episyntheta auch Verbindungen von ungemischten dactylischen oder anapästischen mit logaödischen Reihen, aber jenes System „der 64 metrischen Combinationen", welches nachweislich nicht älter als Heliodor ist, beruht in seinen Einzelnheiten nicht auf der Beachtung der in der Praxis vorkommenden, sondern auf der Combination der theoretisch möglichen Verbindungen, zu den letztereu gehören fast die sämmtlichen dactylisch-logaödischen oder anapästisch-logaödischen Metra, welchen in jenem späteren Systeme eine Stelle angewiesen ist.

Diese Erwägung war wenigstens die äussere und erste Veranlassung, dass ich für diejenige Klasse der Episyntheta, welche man ihrem Sylbenschema nach als Dactylo-Epitriten bezeichnen darf, und überhaupt für die vorwiegend aus diesen Versen gebildeten Strophen überall da eine inlautende Brachykatalexis statuire, wo eine dactylische Tripodie mit oder ohne Anakrusis im An- oder Inlaute des Verses vorkommt. Eine solche dactylische Tripodie ist der rythmischen Ausdehnung nach nicht wie die erste Hälfte des dactylischen Hexametrons und Elegeions ein τρίμετρον (κατὰ μονοποδίαν), sondern ein δίμετρον (κατὰ διποδίαν) βραχυκατάληκτον. Ich kann hier in dieser Vorrede zu der zweiten Auflage der Metrik nicht unerwähnt lassen, dass diese Messung bereits von H. Feussner in seiner Schrift *de metrorum et melorum discrimine* angedeutet ist, was wir demselben in der Vorrede zur ersten Auflage der Rhythmik mit Unrecht verargten. Dass die bei den Alten stattfindende Rubricirung der Dactylo-Epitriten unter die ἀσυνάρτητα nicht der einzige Grund war, jene dactylische Reihen als brachykatalektische zu fassen, das wird aus der umfassenden und allseitigen Erörterung der rhythmischen Periodisirung erhellen, die ich in diesem Buche den episynthetischen Strophen des hesychastischen Tropos gewidmet habe. Hier musste ich mich in allen Stücken von den in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansichten entfernen. Dass auch der Rhythmus des Einzeltactes in diesen Strophen ein anderer ist als wir früher angenommen, nämlich kein dreizeitiger, sondern ein vierzeitiger, habe ich schon in der Vorrede zur ersten Auflage der griechischen Harmonik (geschrieben im Herbste 1862) ausgeführt und im gegenwärtigen Buche neue Beweise dafür vorgebracht, namentlich durch Hinweisung auf die Natur des σπονδεῖος διπλοῦς als des Schlusstactes der brachykatalektisch zu messenden dactylischen Tripodie. Ich darf annehmen, dass nach den in dem vorliegenden Buche vorgeführten Untersuchungen das Wesen und der Rhythmus der hesychastisch-episynthetischen (dactylo-epitritischen) im besondern wie im allgemeinen, — sowohl in der Messung des Einzeltactes wie in der Bestimmung des Megethos der Reihen und der rhythmischen Periodisirung — bis auf einige indifferente Punkte gesichert ist.

Für die logaödischen oder die gemischten dactylo-trochäischen Metra liefert die antike Ueberlieferung trotz ihrer erst in der nachclassischen Zeit aufgekommenen Messung nach πόδες τετρασύλλαβοι einen viel reicheren Ertrag als für die episynthetischen. Von grosser Wichtigkeit sind nämlich die in Hephästions kleinem Büchlein und den dazu gehörenden Scholien enthaltenen Trümmer der alten Lehre von den beiden Arten der polyschematischen Bildung, nämlich der „παρὰ τάξιν" angewandten Länge und der Hyperthesis der Silben. Glücklicher Weise ist es verstattet, diese Trümmer zusammenzufügen, und nach Abscheidung dessen, was an dieser Lehre in Folge von Heliodors Einführung der Antispasten unter die μέτρα πρωτότυπα geneuert ist, lässt sich die Polyschematisten-Theorie in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder herstellen. Wer mit mir den Angaben der Metriker folgen und mit demjenigen verbinden will, was Arisdides von der Messung des Glykoneions u. s. w. als eines einheitlichen „ῥυθμός" und vom δάκτυλος κατὰ χορεῖον (ἄλογον) τὸν τροχαιοειδῆ und ἰαμβοειδῆ aus seiner Quelle compilirt hat, der wird in der bisher sogenannten „Basis", mag diese nun in Hermanns oder in Apels oder in Böckhs Sinne gefasst werden, eine durchaus überflüssige Erfindung erkennen, die aus der Wissenschaft der Metrik eben so nachsichtslos wieder entfernt werden muss wie Heliodors unglückliche Erfindung des antispastischen Prototypons. Für die Grössenbestimmung der einzelnen Reihen in den logaödischen Strophen und der dadurch bedingten Auffindung der eurhythmischen Composition hat sich in der Hyperkatalexis ein früher ungeahntes Hülfsmittel gezeigt und damit hat diese zweite Auflage der Metrik die Frage nach der Composition der episynthetischen und logaödischen Strophen Pindars in der einfachsten Weise zum Abschluss bringen können.

Muss ich aber nicht befürchten, dass der eine oder andere der Leser nicht gern die krummen Linien und die davor gesetzten Zahlen vermissen wird, mit denen in der ersten Auflage die Strophenschemata zur Veranschaulichung der eurhythmischen Responsion der Reihen versehen waren? Ich weiss es wohl, dass diese bunten Figuren gleich Bildern und Vignetten das ihrige dazu beigetragen, den beiden zuerst erschienenen Bänden der früheren Auflage sobald die Gunst der

meisten Leser zu erwerben, doch selbst auf die Gefahr, dass der Beifall sich mindern sollte, muss die gegenwärtige Bearbeitung diesen Ornamenten entsagen.

Von Zeit zu Zeit treten in der Geschichte der Philologie bestimmte Richtungen und gern in Schlagwörtern sich kennzeichnende Bestrebungen auf, welche in ihren Grundlagen und Anfängen einen wirklichen Fortschritt enthalten, aber im weiteren Umsichgreifen leicht zu krankhaften Neigungen und Gelüsten und zuletzt zu gefährlichen Epidemieen werden. Hierher gehört die noch jetzt grassirende arithmetische Responsions-Manie. Sie ging aus von der richtigen Entdeckung, dass in bestimmten isometrischen Gedichten z. B. in den Gedichten des Horaz, im zweiten Hochzeitsliede des Catull, in den Gesangpartieen einiger theokritischer Gedichte, die scheinbar stichische Composition in Wahrheit eine strophische sei. Es sind das Gedichte, welche unter die alexandrinische Kategorie der ποιήματα κατὰ γένος κοινά fallen. Aber die Lust am Zerlegen in Strophen ist so sehr zur epidemischen Krankheit geworden, dass kaum noch der eine oder der andere der alten Poeten der ihm drohenden Gefahr entgehen wird, dass seine stichischen Compositionen, sie mögen lyrisch, episch, didactisch oder dramatisch sein, in das Gebiet der κοινά hinübergezogen und von den unermüdlichen Zeilenzählern in die wunderlichsten Gruppen, bald von dieser bald von jener Verszahl zerrissen werden, bei denen es ausreicht, wenn nur hin und wieder die eine der andern entspricht, denn je verschiedener die angeblichen Strophen, um so mannichfaltiger auch die Zahlen-Schemata und die unerlässlichen krummen Linien, durch welche die Richtigkeit der Responsion auch dem schwachsichtigsten Auge zur lichtvollen Klarheit gebracht werden soll. Es sind diese Arbeiten zum grossen Theile die Thaten eines geschäftigen Müssigganges, aber es wird noch Zeit vergehen, ehe dass hier wieder das richtige Mass eingehalten und ehe die Ueberzeugung allgemein wird, dass eine strophische Responsion nur bei solchen Gedichten einen Sinn hat, welche nach strophisch repetirten Melodieen vorgetragen wurden oder welche der Manier solcher mit Musik aufgeführten Gedichte nachgebildet sind.

Nicht erfolgreicher waren die Zahlen- und Linien-Schemata, durch welche wir das Problem, in welcher Weise die lyrischen

Strophen der Alten eurhythmisch periodisirt seien, lösen zu können glaubten. Verdienstlich daran war nur dies, dass wir überhaupt jenes Problem der eurhythmischen Responsion aufgestellt haben, denn bis dahin war diese Frage, so nahe sie auch lag, noch nicht ausgesprochen. Wo in den Texten der antiken Gesänge gleich grosse Reihen oder Verse auf einander folgen, da ist es gerade so wie es in unserer heutigen Vocalmusik zu sein pflegt, dass sich nämlich gleich grosse periodische Vorder- und Nachsätze (gewöhnlich Reihen von 4 Tacten) an einander schliessen. Aber nur zu häufig ist es der Fall, dass dem metrischen Schema zufolge längere und kürzere Reihen — tetrapodische, tripodische, dipodische, pentapodische, hexapodische — in ein und derselben Strophe bunt durch einander gemischt scheinen. Auch unsere heutige Musik wendet ausser tetrapodischen und dipodischen bisweilen auch pentapodische, tripodische und selbst hexapodische Reihen an, aber es würde unserem Ohre unausstehlich sein, wenn ein Componist die verschiedenen Reihen ordnungslos hinter einander folgen lassen wollte, — das wäre eine absolut nicht auszuhaltende Unruhe und Unregelmässigkeit, welche geradezu als der diametrale Gegensatz einer geordneten rhythmischen Bewegung bezeichnet werden müsste. Die Alten aber waren gegen eine Störung des Rhythmus, der von ihnen als das vorzugsweise Form und Leben gebende männliche Princip gegenüber dem weiblichen Elemente des tonischen Stoffes hingestellt wird, noch viel empfindlicher als wir Modernen, sie hätten z. B. sicherlich bemerkt, dass Meierbeer im Anfange des Prophetenmarsches unter die Tetrapodie eine einzelne nicht repetirte Pentapodie eingemischt hat, was unserem Theater-Publikum zum allergrössten Theile entgeht.

In der That, es muss innerhalb der in der antiken Strophe aufeinanderfolgenden Reihen eine Ordnung vorhanden sein. Und da meinten wir, in derjenigen Ordnung, in welcher die Strophen innerhalb eines antiken Canticums auf einander folgen, die Norm erblicken zu dürfen, welche von denselben Dichtern auch für die aufeinanderfolgenden Reihen innerhalb der einzelnen Strophen angewandt seien —: wie das Ganze (die Strophe), so seien auch die Theile des Ganzen (die Kola der Strophe) gruppirt. Die Anordnung der Strophen ist nicht immer die monostrophische und epodische, sondern
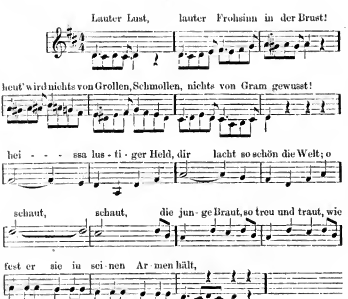
bisweilen auch die mesodische, palinodische, proodische, periodische; nach diesen allerdings seltneren Arten der Strophenordnung müssten, so glaubten wir, in denjenigen Strophen, in welchen ungleich grosse Reihen sich darböten, diese letzteren einander entsprechen, meist in der Weise, dass innerhalb eines einzelnen Strophenabschnittes eine Reihe oder zwei gleiche Reihen in der Mitte ständen und dass die diesen Mittelpunkt umgebenden Reihen in gleichen Abständen vom Centrum aus immer paarweise durch gleichen Tactumfang einander respondirten; die einander der Grösse nach respondirenden Reihen hätten auch in der Melodie einander entsprochen, seien hier einander gleich oder doch wenigstens ähnlich gewesen, und falls zum musikalischen Vortrage auch noch der Tanz hinzugekommen sei, habe diese Gleichheit oder Aehnlichkeit jedesmal noch durch analoge Schemata des Tanzes auch für das Auge einen Ausdruck gefunden. Unter dieser Voraussetzung liess es sich allerdings fertig bringen, wenn auch keineswegs für alle, doch wenigstens für viele, ja für die meisten der antiken Strophen ein ganz symmetrisch erscheinendes und unserem an Ordnung gewöhnten Auge zusagendes Schema der respondirenden Reihen herzustellen, in der Weise dass alle Reihen, welche dem metrischen Schema nach akatalektische, katalektische und hyperkatalektische Tetrapodieen, Tripodieen, Pentapodieen sind u. s. w. auch ihrem wirklichen rhythmischen Megethos nach als Tetrapodieen, Tripodieen, Pentapodieen u. s. w. gefasst wurden.

Das Zusammenzählen der Versfüsse ist eine ebensowenig mühe- wie geistvolle Arbeit, aber was hilft auch das eifrigste Addiren, wenn man immer den einen oder den andern der Summanden vergisst? Dann werden auch die Summen niemals richtig werden, und alles weitere Operiren damit ist eitel. So ist es auch uns ergangen. Wir haben die im Metrum zwar nicht durch Silben ausgedrückten, aber durch den Zusammenstoss zweier schwachen Tacttheile im Aus- und Anlaute der Verse bezeichneten χρόνοι niemals mitgezählt und deshalb ist fast für jede Strophe das Ergebniss ein falsches geworden. Ausserdem haben wir niemals die Möglichkeit, dass eine scheinbare Tripodie oder Pentapodie auch eine brachykatalektische Tetrapodie oder Hexapodie sein könne, in Anrechnung gebracht. Werden diese beiden Punkte gebührend

beachtet, so wird es unnöthig sein, die für die eurhythmische Composition der Strophe nothwendig zu postulirende Ordnung in complicirter mesodischer und palinodischer Responsion der Reihen zu suchen, wie es leider in der ersten Auflage geschehen ist, vielmehr gestaltet sich alles ungleich einfacher und wir dürfen wohl sagen, ungleich befriedigender. Denn jene durch verschlungene Schemata bezeichnete Responsion ergab blos eine Symmetrie für das Auge, doch nie und nimmer eine eurhythmische Ordnung für das Ohr, das doch allein in Sachen der Rhythmik und Metrik zu urtheilen hat: „κριτικὴ μέτρου ἡ ἀκοή“ (Longin. ad Hephäst. p. 83). Symmetrische und rhythmische Ordnung beruhen zwar auf einem und demselben ästhetischen Principe, aber gehen in der Praxis gar sehr auseinander. Für unsere modernen Componisten ist es etwas absolut unmögliches nach jenen so verwickelten Schemata der Reihen zu componiren, und die alten Componisten, die, wie aus den alten Musikresten erhellt, sich gewöhnlich genau in derselben Periodenform wie die Modernen bewegen und durchaus vom Principe der Repitition in der Aufeinanderfolge der Reihen ausgehen, werden dasselbe ebensowenig fertig gebracht haben. In dem Vorworte der ersten Auflage der Rhythmik haben wir den Anfang der Figaro - Ouvertüre als ein Beispiel angeführt, dass auch die modernen Componisten bisweilen eine von der gewöhnlichen Form abweichende Periodisirung anwenden. Es ist dies allerdings eine aussergewöhnliche rhythmische Form, denn nach dem Verlaufe von 17 Tacten wird mit dem 18. wieder zum Anfange zurückgekehrt und das bisherige repetirt. Aber wir hatten fehl gegriffen, wenn wir glaubten; dass jene 17 Tacte nach folgenden palinodisch respondirenden Reihen sich gliederten:



Es ist zwar wahr, dass, wie es hier angegeben ist, gerade in der Mitte der 17 Tacte zwei dipodische Reihen stehen, aber im übrigen ist die Anordnung eine andere. Die in Frage stehende Instrumentalpartie wird ihrem Rhythmus nach sich sofort aufklären, wenn wir sie als Gesangpartie auffassen und irgend ein Stück passenden Operntextes unterlegen, z. B.:



Das Abweichende dieses Rhythmus von der vulgären Compositionsform der modernen Musik ist in der antiken Rhythmopöie etwas gewöhnliches, ja geradezu die Normalform der meisten systematischen (d. h. der nicht stichischen) Compositionen, gleichviel ob sie συστήματα κατὰ σχέσιν oder ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα sind. Nach unserer vulgären Compositionsmanier folgen tetrapodische Reihen abwechselnd als periodische Vorder- und Nachsätze hintereinander. Dieselbe Form würde in der ersten Notenzeile gewahrt sein, wenn der erste $^4/_4$-Tact unmittelbar hintereinander repetirt wäre: dann hätte der aus zwei $^4/_4$-Tacten bestehende Nachsatz („lauter Freude in der Brust") einen gleich grossen Vordersatz. So aber steht sich eine Dipodie („lauter Lust") und eine Tetrapodie als Vorder- und Nachsatz oder nach griechischem Terminus als δεξιὸν und ἀριστερὸν κῶλον gegenüber. Diese Verkürzung des Vordersatzes zu einem dipodischen ist, wie wir mehrmals in diesem Buche hervorheben mussten, eine in den episynthetischen Strophen häufige Art der Periodisirung. Natürlich würde nicht ein jeder dipodische Vordersatz einem tetrapo-

dischen Nachsatze das Gleichgewicht halten können; wenn es geschehen soll, muss der Vordersatz jedes mal wie hier auf der melodischen Gestaltung eine präcis abgeschlossene Form haben. Die zweite Notenreihe enthält nach gewöhnlicher Weise einen tetrapodischen Vorder- und tetrapodischen Nachsatz in der Form des brachykatalektischen trochäischen Tetrameters. Zu bemerken ist aber, dass sich diese zweite Zeile mit der ersten zu einer näheren Einheit verbindet — nach antiken Begriffen würden beide zusammen eine περίοδος τετράκωλος oder ein ὑπέρμετρον τετράκωλον bilden, und vom Anfange an bis zum Ende der vierten Reihe eine συνάφεια λέξεως stattfinden. In der dritten und vierten Notenreihe stehen sich wieder wie in der zweiten je vier und vier Einzeltacte (oder was dasselbe ist je zwei und zwei $^4/_4$-Tacte) gegenüber, in der fünften Notenzeile aber folgt als Schluss dieser ganzen Partie eine aus drei $^4/_4$ Tacten (sechs Einzeltacten) bestehende Hexapodie in der Form des brachykatalektischen iambischen Trimeters. Eine solche Reihe kommt zwar in den episynthetischen Strophen und überhaupt in allen nach vierzeitigen Einzeltacten gemessenen Rhythmopöieen der Alten nicht vor, wohl aber in den dreizeitigen trochäischen, iambischen und logaödischen Strophen *).

Die vorliegende Composition zeigt, dass bei tetrapodischen Reihen die Anwendung einer einzelnen hexapodischen Reihe in unserer heutigen Musik ebenso wenig wie in der alten als eine Störung des Rhythmus gilt.

Diese schliessende Hexapodie steht aber wiederum in genauer Beziehung zu der vorausgehenden Notenzeile, sie ist

---

*) Bei dieser hexapodischen Schlussreihe ist eine Eigenthümlichkeit, welche die moderne Rhythmopöie vor der antiken voraus hat, nicht unberücksichtigt zu lassen, dass nämlich der Schluss einer Reihe zugleich den Anfang einer folgenden Reihe bilden kann. Diese in unserer Instrumentalmusik nicht seltene Form schreibt sich her aus der in mehreren selbstständigen Stimmen sich bewegenden Vocalmusik und beruht mit dem Kanon und der Fuge auf demselben Principe. Wo die eine Stimme noch nicht abgeschlossen hat, da beginnt gleichzeitig schon eine neue Reihe: und derselbe Tact oder Tacttheil ist zwei verschiedenen Reihen gemeinsam. In dieser Weise ist der 18. Tact der vorliegenden Composition zu verstehen, was wir dadurch angezeigt haben, dass wir demselben bei der Uebertragung der Instrumentalmusik in Textesworte zwei Stimmen gegeben haben. Der antiken Rhythmopöie, deren Vocalmusik immer eine unisone ist, musste eine solche Form fremd bleiben.



nämlich der Nachsatz zu dem von uns mit den Worten „o schaut, schaut“ bezeichneten tetrapodischen Vordersatze. — Wenn man diese beiden ersten $^4/_4$-Tacte der vierten Notenlinie in unmittelbarem Anschluss an die letzte Notenzeile singt, so wird man sogleich inne werden, dass zwischen diesen Partieen ein analoges Verhältniss stattfindet, wie zwischen den beiden Partieen der ersten Notenzeile, dass nämlich der Nachsatz um einen $^4/_4$-Tact länger ist als der Vordersatz:

Vordersatz	Nachsatz
Lauter Lust – ◡ –	lauter Frohsinn in der Brust. – ◡ – ◡ – ◡ –
O schaut, schaut, – ◡◡ ◡◡	wie fest er sie in seinen Armen hält. ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ∧

Vom ersten Falle war der Vordersatz des tetrapodischen Nachsatzes um die Hälfte verkürzt (Dipodie), in diesem zweiten Falle ist der Nachsatz des tetrapodischen Vordersatzes um die Hälfte erweitert (Hexapodie).

Zwischen diesem tetrapodischen Vorder- und hexapodischen Nachsatze ist noch ein Mittelsatz von zwei $^4/_4$-Tacten eingeschoben. Der Melodie nach, welche in dem ersten dieser beiden $^4/_4$-Tacte dieselbe ist, wie die in dem zweiten, bildet der Mittelsatz nicht eine einheitliche tetrapodische Reihe, sondern zwei selbständige in genauer rhythmischer und melodischer Responsion (Repetition) stehende dipodische Reihen, so dass wir diese ganze aus Vorder-, Mittel- und Nachsatz bestehende Periode folgendermassen bezeichnen können.

Vordersatz	Mittelsatz		Nachsatz
Tetrapodie	Dipodie	Dipodie	Hexapodie

Hiermit sind aber die periodischen Beziehungen unserer 18 Tacte noch nicht erledigt. Wie nämlich die in der ersten Musikzeile enthaltene Periode als zusammengesetzter Vordersatz der in der zweiten Zeile enthaltenen Periode anzusehen ist, so bildet auch die durch die zwei Tetrapodieen der dritten Musikzeile ausgedrückte Periode einen zusammengesetzten

Vordersatz zu der so eben beschriebenen in der vierten und fünften Zeile enthaltenen Partie. Indem wir die sich so ergebenden zusammengesetzten Vorder- und Nachsätze oder Vorder- und Nachsätze höherer Ordnung durch die Buchstaben *a* und *b* ausdrücken, können wir das Ganze folgendermassen skizziren:

a		b	
Verkürzter Vordersatz:	Nachsatz	Vordersatz	Nachsatz
Dipodie	Tetrapodie	Tetrapodie	Tetrapodie

Vordersatz	Nachsatz	Vordersatz	Mittelsatz		Verlängter Nachsatz
Tetrapodie	Tetrapodie	Tetrapodie	Dipodie	Dipodie	Hexapodie
a		b			

Was wir hier beschrieben, ist eine vollständige Eurhythmie, obgleich die sich entsprechenden Partieen durchaus nicht nach dem Zollstabe einander gleich sind. Die Eurhythmie im Nacheinander der durch Töne ausgefüllten Zeitabschnitte ist in der That etwas anderes als die Symmetrie des Raumes. Im Rhythmus muss, wie die Alten sagen, eine τάξις χρόνων, eine für das Ohr zu vernehmende und von dem uns immanenten Sinne für Schönheit mit Wohlgefallen nachzuempfindende Ordnung herrschen, aber dass die in Beziehung zu einander stehenden Zeitabschnitte einander gleich sind, dass die τάξις eine ἰσότης sei, ist eben so wenig bei den Alten wie bei den Modernen eine Forderung des Rhythmus, wie für die antike Rhythmik schon daraus hervorgeht, dass sie auch für die rhythmischen Elementarbegriffe, den Einzeltact und die Reihe, neben dem λόγος ἴσος auch einen λόγος διπλάσιος und ἡμιόλιος statuirt.

Soweit zwischen den aufeinanderfolgenden Reihen derjenige Zusammenhang besteht, welchen wir für die vorstehende Composition jedesmal durch *a* und *b* bezeichnet haben, soweit wird dieser Zusammenhang bei den Alten meist auch in den Texteswörten durch die συνάφεια λέξεως bezeichnet, und so weit geht die Ausdehnung der περίοδος, die da, wo sie wie in den oben besprochenen Fällen mehr als zwei Reihen enthält, eine hypermetrische ist. Unsere 18 Tacte

bestehen also nach antiker Terminologie aus zwei hypermetrischen Perioden, die eine aus 7, die andere aus 11 Dipodieen ($^4/_4$-Tacten). In den antiken Musikresten sind uns so grosse Hypermetra nicht überkommen, wir können aber aus der Analogie der hier analysirten modernen Composition uns einen vollkommen klaren Begriff davon machen, was es mit den gar nicht seltenen περίοδοι ἑπτάμετροι τετράκωλοι und ἑνδεκάμετροι ἑξάκωλοι, um uns dieser von Heliodor häufig gebrauchten Ausdrukseweise zu bedienen,*) für ein Bewandtniss hat. Wenn freilich die Laune des Aristophanes solche Hypermetra sogar bis zu 65 Dipodieen ausdehnt, so lässt sich darin unmöglich eine ähnliche Continuität der Melodie voraussetzen, es muss das Wesen dieser ὑπερμετρικώτατα noch auf etwas anderem beruht haben.

Eine allgemeine Uebersicht über die antiken Compositionsformen wird hier nicht am unrechten Orte sein. Ich beschränke mich dabei auf die im drei- und vierzeitigen Einzeltacte gehaltenen Rhythmopöien, den selteneren $^3/_4$- und $^5/_8$-Tact (ionisches und päonisches Mass) übergehe ich.

Die nächste über dem Einzeltacte sich erhebende höhere Ordnung ist entweder die tripodische oder dipodische Gliederung; selten verbindet sich die Dipodie und die Tripodie zur päonischen Reihe, um so gewöhnlicher ist die Verbindung der Dipodie mit einer folgenden Dipodie zu einer tetrapodischen; auch die Combination dreier Dipodieen zur Hexapodie ist immer ungleich häufiger als die Pentapodie. Eine Composition besteht neben der aus gleichen oder ungleichen Reihen, niemals aber werden die kleinsten Reihen, die Dipodieen zu fortlaufender Composition verwandt.

In der frühesten Zeit besteht die Composition aus gleichen aufeinanderfolgenden Reihen von denen zunächst

---

*) Vgl. die kurz vor Vollendung dieses Buches erschienene Schrift von C. Thiemann Ἡλιοδώρου Ἀριστοφάνειος κωλομετρία, der es gelungen ist, aus dem bisher so wirren Conglomerate der metrischen Scholien zu Aristophanes mit dem glücklichsten Tacte und einem als völlig gesichert zu bezeichnenden Resultat die gar nicht unbedeutenden Reste der alten heliodorischen Schrift über die Metra des Aristophanes auszusondern und herzustellen. Es ist hiermit in der That zu den bisher uns vorliegenden Quellen eine neue hinzugewonnen; die noch älter ist als Hephästion.

bei den kleinen Reihen, den tripodischen und tetrapodischen, immer je zwei sich als gleich grosser Vorder- und Nachsatz zu einer dikolischen Periode zusammenschliessen. Und wiederum sind hier die nach Tripodieen gegliederten Compositionen älter als die terapodischen und hexapodischen oder gar pentapodischen, denn der älteste Nomos und das alte epische Lied sowie die weiter fortschreitende Elegie bewegt sich in tripodischen Reihen. Auffallend genug lässt sich von keiner erst in der nachfolgenden Zeit aufgetretenen Rhythmopöie eine durchgängig tripodische Gliederung mit Sicherheit nachweisen: möglicher Weise findet sie auch in den aus Prosodiaka und Pherekrateen bestehenden Hypermetra statt, im anderen Falle sind die im dactylischen Hexameter und die im elegischem Masse gehaltenen Compositionen die einzigen, wo sie bei den Griechen vorkommt. Späterhin wird die tetrapodische Gliederung die bei weitem geläufigste (in allen iambischen, trochäischen, anapästischen, logaödischen Tetrametern; hexapodische Gliederung wird durchgängig blos für die in iambischen Trimetern gehaltenen Compositionen angewandt. Fortlaufende Pentapodieen kommen für den drei- und vierzeitigen Tact vielleicht gar nicht vor, denn es ist immer unsicher, ob man z. B. die phaläceischen Hendecasyllaben dahin rechnen darf. — Bestehen die isokolischen Rhythmopöieen aus gleichen Versen (κατὰ στίχον) (Hexametern, Tetrametern), so folgt continuirlich immer Ein Vordersatz Einem Nachsatze. Sie können aber auch κατὰ συστήματα geordnet sein (entweder κατὰ σχέσιν oder ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα) wie z. B. glykoneische Strophen. In diesem Falle ist die Zahl der in Beziehung zu einander stehenden Vorder- und Nachsätze grösser und auch die Mittelsätze kommen zu ihrem Rechte. Als Melodiebeispiele dieser Art sind die Mesomedischen Lieder auf Nemesis und Helios trotz der hier für die Perioden zugelassenen Auflösung der συνάφεια angesehen worden.
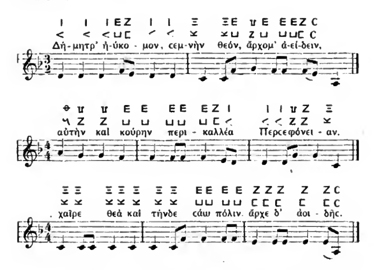
Von Compositionen aus ungleichen Reihen sind diejenigen die vor allen übrigen prävalirenden, welche durchgängig dipodisch gegliedert sind, aber in Beziehung auf die Reihen aus Tetrapodieen und Dipodieen, und beim dreizeitigen Einzeltacte aus Tetrapodieen, Dipodieen und Hexapodieen bestehen. Hierher gehören fast alle ἐξ ὁμοίων gebildeten Hypermetra des iambischen, trochäischen, anapästischen und dacty-

lischen Masses, ferner die episynthetischen, trochäischen, fast alle iambischen und die meisten logaödischen Strophen. Von den uns in verhältnissmässig nur wenig Beispielen vorliegenden dactylischen Strophen lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob sie derselben Compositionsnorm folgen, aber immerhin ist dies das wahrscheinlichste. Die melodische Bedeutung dieser Rhythmopöicen, deren Dipodieen stets als Verkürzungen und deren Hexapodieen als Erweiterungen der prävalirenden tetrapodischen Reihen aufzufassen sind, wird durch die oben analysirte Mozart'sche Partie, durch die Kircher'sche Composition von Py. 1 und die S. 616 aus allen überlieferten Melodieen compilirte Melodie von Ol. 3 klar werden.

Viel geringer ist die Zahl derjenigen ῥυθμοποίαι ἀνισόκωλοι, in welchen auch tripodische oder pentapodische Gliederung auftritt. Es wird dieselbe immer so gebraucht, dass sie z. B. in einer Strophe nur einen Theil derselben einnimmt, während der andere Theil in der tetrapodischen Composition mit einzelnen eingemischten Dipodieen oder Hexapodieen sich bewegt. Mit Sicherheit sind dieser dichotomischen Rhythmopöie von abwechselnd dipodischer und tripodischer Gliederung oder (bei Anwendung von Pentapodieen) von abwechselnd dipodischer und dipodisch-tripodischer Gliederung eine eben nicht geringe Anzahl der uns vorliegenden logaödischen Cantica zuzuweisen. Man sollte erwarten, dass auch die eine oder die andere iambische Strophe des tragischen Tropos dieser Klasse zuzuweisen sein müssten.

Für die Verbindung einer tripodischen Partie mit der dipodischen haben wir in dem kleinen mesomedischen Liede ein ungemein belehrendes Beispiel, vorausgesetzt, dass man nicht mit Bellermann den Hexameter desselben fälschlich zu je 7 Tacten ausdehnt. Dass ich im Gegensatze zu Bellermanns kyklischer Messung die Einzeltacte der Hexameter als vierzeitige ansehe, bleibt für die periodische Composition gleichgültig. Auch in einer lediglich aus Hexametern bestehenden Composition kann der Wechsel einer tripodischen und dipodischen Gliederung vorkommen, wenn nämlich der Vers in der Melodie einmal zum dikolischen, das andere mal zum dreitheiligen gegliedert ist („aut in duas partes per κῶλα duo diximitur“ ... „aut in tres per dipodiam“ Aristox. ap. Mar. Victor. 93 vgl. S. 345). Diese Gliederung hat die

von Marcello mit antiken Vocal- und Instrumental-Noten überlieferte Melodie des Homerischen ὕμνος εἰς Δήμητρα. Da wir denselben S. 623 ff bei der Untersuchung über die Authenticität der Composition von Py 1 herbeigezogen haben, so möge die Melodie hier mitgetheilt werden — immerhin ist sie für den verschiedenartigen Rhythmus des Hexameters anschaulich.



Um uns die Verbindung eines dipodischen Rhythmus mit dem pentapodischen anschaulich zu machen, fehlt es uns an einem antiken Musik-Beispiele; ich habe deshalb bei Gelegenheit der logaödischen Strophen Pindars, in welchen diese Verbindung immerhin am häufigsten, zu Ol. 1 eine dieser Eigenthümlichkeit Rechnung tragende Melodie gebildet, welche zwar nicht, wie die zu Ol. 3, mosaikartig aus authentisch alten Melodieengängen zusammengesetzt, aber ganz und gar in antiker Weise componirt ist*).

*) Auch die für die Melodie gewählte dorische Transpositionsscala mit fünf ♭ (*B*-moll) ist hier nach antiker Weise erforderlich. Dass der Anonym. de mus. 1 diese Transpositionsscala als eine für die mit Orchestik verbundene Musik übliche aufführt und dass sie nachweislich zu Pindars Zeiten üblich war, hätte uns nicht berechtigen können, sie für Ol. 1 zu wählen. In unserer Moll-Melodie zu Ol. 1 liegt nämlich die Prime in der Mitte, der Tonumfang geht über die Prime bis zur Ober-

Von allen logaödischen Strophen Pindars ist Ol. 1 diejenige, in welcher die Verwendung des pentapodischen Rhythmus am auffallendsten ist, denn auf den tetrapodischen Theil der Strophe folgen die Pentapodieen nicht in stichischer Ordnung, sondern werden abwechselnd mit hexapodischen Reihen verbunden, — das Maass dessen, was die Alten in dem Wechsel der Reihen der Schmiegsamkeit des rhythmischen Gefühls zumutheten, steht hiermit an der Grenze. Eine Pause am Ende der ersten Pentapodie würde das Ungewohnte des Rhythmus um nichts mindern, denn dann würden nach den zunächst gebrauchten Tetrapodieen auf eine einzelne Hexapodie zwei isolirt stehende tripodische Reihen folgen, die hier ebenso befremden müssten wie die Pentapodieen. Ebenso würde man die Intention Pindars verfehlen, wenn man die den dritten Tact der Pentapodie bildende 3-zeitige Länge zum Umfange einer Dipodie dehnen wollte, um eine Tetrapodie und Dipodie, resp. eine Hexapodie zu erhalten. Um den ungewohnten Rhythmus für unser Ohr fasslicher zu machen, habe ich mich nach einer passenden Harmonisirung umgesehen, ohne dass ich je die Absicht haben konnte, mich hierbei an dasjenige, was uns als Eigenthümlichkeit der antiken Begleitung überliefert ist, anzuschliessen. Dreistimmigkeit der Begleitung konnte zwar auch für die Pindarschen Epinikien vorkommen, wenn er den Chorgesang durch die κιθάρα und αὐλοί begleiten liess, aber sicherlich hätte er sich, falls er wie wir für die Melodieen ein *B*-moll wählte, der Begleitung nicht die chromatische Tonreihe *B c des ♮d es ♮e f ges ♮g as ♮a b c*

---

quinte hinauf und berührt unterhalb derselben die Untersecunde und Unterquarte, denn die Unterterz ist nach antiker Eigenthümlichkeit ausgelassen. Vgl. S. . Bei einer antiken Melodie, deren höchster und tiefster Ton um eine Octave auseinander stehen, wird die Tonlage so gewählt, dass diese beiden Grenztöne mit *f* und $\bar{f}$ (die wie unser heutiges *d* und $\bar{d}$ kleiner) zusammen fallen — das ist die nach Ptolemäus allgemein singbare und am meisten angewandte Octave, in der sich auch in der That die uns überkommenen alten Gesangmelodieen bewegen. Auch unsere Melodie muss daher von *f* bis $\bar{f}$ gehen. Die Prime liegt eine Quarte vom tiefsten Melodieton entfernt, ist mithin der Ton b, und somit musste unsere Melodie, wenn sie der Forderung der Alten entsprechen sollte, gemäss ihrem Baue ein zwischen *f* und $\bar{f}$ ausgeführtes *B*-moll sein, welches mit Rücksicht auf die Stimmungsverschiedenheit der heutigen und der alten Musik wie unser heutiges zwischen *d* und $\bar{d}$ ausgeführtes G-moll klingt.

verstattet, welche unsere Harmonisirung zu Hülfe genommen hat. Doch soll damit keineswegs gesagt sein, dass die antike Begleitung einer diatonischen Melodie immer nur auf die sieben verschiedenen Töne der betreffenden diatonischen Octavengattung beschränkt gewesen war, vielmehr lässt sich nachweisen, dass, wenn auch nicht zu Pindars, doch wenigstens zu Aristoxenus' Zeit der zu einer Moll-Melodie hinzukommenden Begleitung ausser der kleinen Sexte und Septime auch noch die grosse Sexte und Septime zu Gebote standen. Bei der von mir im ersten Bande dieses Werkes gegebenen Darstellung der griechischen Musik hatte ich blos die Zulassung der erhöhten Moll-Sexte, aber noch nicht die der erhöhten Moll-Septime erkannt; sie ist wichtig genug, um an dieser Stelle nachträglich besprochen zu werden.

Die doppeloctavige Tonscala ist nach der Darstellung der auf Aristoxenus zurückgehenden Musiker wie Alypius, Aristides, Pseudo-Euklides u. s. w. noch mit dem Tetrachorde Synemmenon vereint, und diese Vereinigung gehört wie wir wissen nicht blos der Theorie, sondern auch der musikalischen Praxis an, denn Aristides erwähnt in der Melopöie ausdrücklich einen Fall, wo in ein und demselben Musikstücke und zwar von ein und derselben Stimme die Trite synemmenon und nach wenig Tönen die Paramesos angegeben wird. Es müssen also auch in der Praxis ein und derselben Sing- oder Instrumentalstimme zugleich die Töne synemmenon und diezeugmenon zu Gebote gestanden haben. Kein Grund liegt zu der Annahme vor, dass dies schon in der Pindarischen Musikperiode der Fall war, aber sicherlich war es so zur Zeit des Aristoxenus, auf den jene späteren Berichterstatter zurückgehen, und wohl schon über ein Jahrhundert früher.

Die Berichterstatter vindiciren jener Scala 18 Tonstufen und geben für jedes der drei Tongeschlechter die Namen und Noten derselben an. Aber nur dann sind in Wirklichkeit 18 verschiedene Tonstufen darin enthalten, wenn erstens beide Tetrachorde, das Synemmenon und Diezeugmenon, dem enharmonischen Geschlechte angehören:

I.

Synem. harm.	Me.	Tri.	PN.				Ne.	
	ᑕ	ᴗ	ᑐ				<	
	a	*ȧ*	*b*	*h*	*ḣ*	*c*	*d*	*e*
				K	⊻	ꓘ		⊏
Diez. harm.				PM.	Tri.	PN.		Ne.

oder zweitens, wenn das Synemmenon harmonisch, das Diezeugmenon chromatisch ist (— denn auch Verbindungen von Tetrachorden verschiedener Tongeschlechter kommen bei der praktischen Ausführung ein und desselben Musikstückes vor, wovon Ptolemäus*) die im Bande 1 S. 436 ff. ausgezogenen Beispiele anführt —):

II.

Synem. har.	Me.	Tri.	PN.				Ne.	
	ᑕ	ᴗ	ᑐ				<	
	a	*ȧ*	*b*	*h*	*c*	*cis*	*d*	*e*
				K	⊻	ꓘ		⊏
Diez. chrom.				PM.	Tri.	PN.		Ne.

Dies sind wie gesagt die einzigen Fälle, wo jeder Ton des Diezeugmenon-Tetrachordes (Para-Mese, Trite, Para-Nete, Nete) von jedem Tone des Diezeugmenon-Tetrachordes (Mese, Trite, Para-Nete, Nete) verschieden ist, und wo also zwischen der Mese und der Nete Diezeugmenon sechs verschiedene Töne liegen, wie wir dies in dem vorstehenden Scalenabschnitte der hypolydischen Transpositionsscala mit Abkürzungen der für die Töne üblichen Namen und unter Hinzufügung der ihm zukommenden Noten angegeben haben.

Bei fünf anderen Verbindungsarten der beiden Tetrachorde hat jedesmal Einer von den Tönen Synemmenon mit Einem der Töne Diezeugmenon eine ganz und gar gleiche Höhe, blos

*) Es ist gleichgültig, dass Ptolemäus unter dem von ihm aufgeführten μίξεις das Synemmenon-Tetrachord unberücksichtigt lässt: er versagt der Einschaltung desselben überhaupt seine Anerkennung, obwohl er über deren praktische Verwendung ein kurzes historisches Referat giebt.

das Notenzeichen ist verschieden. Alsdann sind zwischen der Mese und der Nete Diezeugmenon nicht sechs, sondern blos fünf verschiedene Töne enthalten, und die ganze Scala umfasst nicht 18, sondern nur 17 verschiedene Töne, von denen einer durch zwei verschiedene Noten ausgedrückt und auf zweierlei Weise benannt werden kann; — weshalb sollten sich die Griechen die unnütze Mühe gemacht haben, auf ihren Instrumenten für diesen einen Ton zwei gleichklingende Saiten zu verwenden? Von diesen Verbindungsarten schliessen sich drei an den oben mit I bezeichneten Fall, in welchem (auf der hypolydischen Transpositionsscala) sowohl zwischen *a* und *b* wie zwischen *h* und *c* die enharmonische Diesis *ȧ* und *ḣ* eingefügt war: im ersten der drei Fälle, wo das harmonische Synemmenon mit dem diatonischen Diezeugmenon verbunden wird, ist blos zwischen *a* und *b* eine Diesis vorhanden:

Synem. har.	Me.	Tri.	PN.			Ne.	
	C	∪	Ɔ			<	
	a	***ȧ***	***b***	***h***	***c***	***d***	***e***
				K	⪯	<	⊏
Diez. diat.				PM.	Tri.	PN.	Ne.

Im zweiten und dritten Falle, wo das diatonische oder chromatische Synemmenon mit dem enharmonischen Diezeugmenon verbunden wird, ist blos zwischen *h* und *c* eine enharmonische Diesis vorhanden — beide Verbindungen haben also in der Praxis keinen Unterschied, nur die Nomenclatur und die Notirung des Tones *h* ist verschieden:

Synem. diat.	Me.	Tri.			PN.	Ne.	
	C	∪			Π	<	
	a	***b***	***h***	***ḣ***	***c***	***d***	***e***
			K	⪯	ꓘ		⊏
Diez. harm.			PM.	Tri.	PN.		Ne.
Synem. chro.	Me.	Tri.	PN.			Ne.	
	C	∪	Ɔ̇			<	
	a	***b***	***h***	***ḣ***	***c***	***d***	***e***
			K	⪯	ꓘ		⊏
Diez. harm.			PM.	Tri.	PN.		Ne.

Die vierte und fünfte der in Rede stehenden Verbindungsarten, die wiederum grade so wie die zweite und dritte in der Praxis auf dasselbe hinauskommen, schliessen sich an die oben mit II bezeichnete Tonreihe, welche hier dadurch vereinfacht ist, dass die harmonische Diesis zwischen *a* und *b* fehlt:

Synem. diat.	Me.	Tri.		PN.		Ne.	
	C	∪		⊓		<	
	a	***b***	***h***	***c***	***cis***	***d***	***e***
			K	⊻	Ӿ		⊏
Diez. chrom.			PM.	Tri.	PN.		Ne.
Synem. chro.	Me.	Tri.	PN.			Ne.	
	C	∪	Ʒ			<	
	a	***b***	***h***	***c***	***cis***	***d***	***e***
			K	⊻	Ӿ		⊏
Diez. chrom.			PM.	Tri.	PN.		Ne.

Endlich giebt es noch zwei Verbindungsarten beider Tetrachorde, in welcher zwei Töne des einen mit zwei Tönen des anderen identisch sind, wo also (auf der hypolydischen Scala) zwischen der Mese *a* und der Nete Diezeugmenon *e* nur vier Töne vorkommen *b h c d*. Einer von diesen vier Tönen, nämlich *d*, hat zwei Namen, aber nur Ein Zeichen; ein anderer (und dies ist je nach der Art der Verbindung entweder der Ton *h* oder der Ton *c*) hat zwei Namen und auch zwei Notenzeichen. In der Praxis der Instrumente brauchte jeder dieser beiden Töne nur einmal vorhanden zu sein, war er doch auch in der menschlichen Stimme, einerlei ob man ihn mit dem einen oder dem andern Namen benannte und mit der einen oder andern Note bezeichnete, jedesmal nur durch Einen Ton anzugeben. Die ganze Scala enthält also vom Proslambanommos an bis zur Nete hyperbaleion nicht 18 und auch nicht 17, sondern nur 16 verschiedene Töne. — Die durch die in Rede stehende Verbindung beider Tetrachorde hervorgebrachte Tonfolge schliesst sich wiederum an die oben mit I bezeichnete, sie ist aus derselben dadurch vereinfacht, dass in ihr die dort vorkommenden enharmonischen Diesen gänzlich ausgelassen sind.

Synem. diat.	Me.	Tri.		PN.	Ne.	
	C	∪		┐	<	
	a	*b*	*h*	*c*	*d*	*e*
			K	K	<	⊏
Diez. diat.			PM.	Tri.	PN.	Ne.
Synem. chro.	Me.	Tri.	PN.		Ne.	
	C	∪	Ʒ		<	
	a	*b*	*h*	*c*	*d*	*e*
			K	⋊	⋖	⊏
Diez. diat.			PM.	Tri.	PN.	Ne.

Die durch die Verbindung des enharmonischen, chromatischen oder diatonischen Tetrachordes Synemmenon mit dem enharmonischen oder chromatischen oder diatonischen Tetrachorde Diezeugmenon entstehenden neun Toncombinationen ergeben nur sechs praktisch verschiedene Scalen:

I.

1.	*a*	*ȧ*	*b*	*h*	*ḣ*	*c*		*d*	*e*
2.	*a*	*ȧ*	*b*	*h*		*c*		*d*	*e*
3.	*a*		*b*	*h*	*ḣ*	*c*		*d*	*e*
4.	*a*		*b*	*h*		*c*		*d*	*e*

II.

1.	*a*	*ȧ*	*b*	*h*		*c*	*cis*	*d*	*e*
2.	*a*		*b*	*h*		*c*	*cis*	*d*	*e*

Diese sechs Scalen würden sich freilich noch vermehren lassen, wenn wir für das chromatische und diatonische Synemmenon und Diezeugmenon-Tetrachord auch den Unterschied der Chroai berücksichtigen wollten — wir würden dann noch einige Verbindungsweisen erhalten, in welchen sich ähnliche bei uns nicht vorkommende Töne finden würden wie die enharmonischen Diesen in I, 1. 2. 3. und II, 1. Aber selbst die Scalen mit enharmonischen Diesen brauchen wir hier nicht weiter zu verfolgen, wir beschränken uns auf I, 4 und II, 2, wo die Folge der Töne eine rein chromatische ist. Die praktische Verwendung derselben ist diese, dass die Tonreihe I, 4 in welcher 3 Halb-Ton-Intervalle auf einander folgen, zur Ausführung der Dur-Compositionen, die Tonreihe II, 2, in welcher 5 Halb-Ton-Intervalle hintereinander stehn, zur Ausführung

der Moll-Compositionen gebraucht wird. Zu den Dur-Compositionen gehören einerseits die hypolydischen, syntonolydischen und lydischen, andererseits die hypophrygischen oder iastischen, syntonoiastischen und phrygischen, die ersteren wollen wir mit Gesammtnamen als Lydisches, die letzteren als Phrygisches Dur bezeichnen. Zu den Moll-Compositionen gehören die hypodorischen oder äolischen und dorischen; nach den letzteren benennen wir sie insgesammt als Dorisches Moll. Diese Compositionen sollen auf der oben zu Grunde gelegten hypolydischen Scala, in welcher das Synemmenon- mit dem Diezeugmenon-Tetrachorde combinirt ist, ausgeführt werden. Es ist deshalb nothwendig, den von der Mese *a* bis zur Nete Diezeugmenon *e* reichenden Abschnitt der hypophrygischen Transpositionsscala, auf den wir uns bisher beschränken durften, nach der Höhe zu bis zur hypolydischen Nete Hyperbolaion $\bar{a}$ und nach der Tiefe zu bis zum hypolydischen Proslambanomenos *A* zu erweitern.

	Prosl.	Hyp. hyp.	PH. hyp.	Lich. hyp.	Hyp. mes.	PH. mes.	Lich. mes.	Mese	Tri. syn.	Param.	PN. syn.	PN. di. chr.	Net. syn.	Net. diez.	Tri. hyper.	PN. hyper.	Net. Hyper.
	Η	Ͱ	Ⲓ	Ͱ	Γ	L	F	C	Ɔ	Κ	Ⲡ	Ж	<	Ⲉ	⊔	Ζ	⋎
	A	*H*	***c***	*d*	***e***	*f*	***g***	*a*	*b*	*h*	**$\bar{c}$**	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	**$\bar{e}$**	$\bar{f}$	**$\bar{g}$**	$\bar{a}$
(Hypo-) Phr.			1	2	3	4	5	6	7		1		2	3	4	5	6
	A	*H*	*c*	*d*	*e*	***f***	*g*	***a***	*b*	*h*	**$\bar{c}$**	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	**$\bar{f}$**	$\bar{g}$	$\bar{a}$
(Hypo-) Lyd.						1	2	3		4	5		6	7	8		
	A	*H*	*c*	***d***	*e*	***f***	*g*	***a***	*b*	*h*	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	**$\bar{d}$**	$\bar{e}$	**$\bar{f}$**	$\bar{g}$	**$\bar{a}$**
(Hypo-) Dor.				1	2	3	3	5	6		7		1	2	3	4	5

Bediente man sich zur Ausführung des (hypo)phrygischen Dur des Tetrachordes Synemmenon (und dass dies geschah geht aus Plut. de mus. 19 hervor), so wurde auf der von uns zu Grunde gelegten Transpositionsscala die betreffende Dur-Octav durch die von der Parhypate Hypaton bis zur Paranete Synemmenon reichende Tonreihe

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$
1	2	3	4	5	6		8

gebildet: die Parhypate Hypaton *c* war die Prime, die Lichanos Hypaton *d* war die Secunde u. s. w. Dies ist ein *c*-Dur, welches sich von unserem modernen *c*-Dur blos durch die Eigen-

thümlichkeit unterscheidet, dass in der Melodie die grosse Dur-Septime *h* unbenutzt blieb. Dagegen bediente man sich in der Melodie des Tones *b*, der jedoch nicht als Septime, sondern als Quarte des benachbarten *F*-Dur fungirte, in welches von *C*-Dur aus modulirt wurde. Obwohl nun aber die Melodie sich der grossen Septime *h* enthielt, so stand diese nichts desto weniger der Begleitung zu Gebote, denn wenn sich die Begleitung für das phrygische *C*-Dur der das Synemmenon mit dem Diezeugmenon-Tetrachorde combinirenden hypolydischen Transpositionsscala bediente, so brauchte sie nur die Paramesos *h* anzugeben, wenn die grosse Septime erheischt wurde. Dieselbe Function hatte die von der Paramesos um eine Octave nach der Tiefe zu entfernte Hypate Hypaton *H*.

Auf der nämlichen Scala bediente man sich zur Ausführung der (hypo)lydischen Dur-Melodie des Tetrachordes Diezeugmenon, nicht wie für die (hypo)phrygische und (hypo-) dorische Melodie des Tetrachordes Synemmenon*). Dann war die hypolydische Octav in den von der Parhypate bis zur Trite Hyperbolaion gehenden Tönen

f	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
1	2	3		5	6	7	8

enthalten; die Parhypate Meson *f* war die Prime, die Lichanos Meson *g* die Secunde u. s. w. Dies ist ein *F*-Dur, welches sich von unserm *F*-Dur dadurch unterscheidet, dass die Melodie die Quarte *b* unbenutzt lässt; statt *b* kommt in der Melodie der Ton *h* vor, scheinbar die übermässige Quarte von *c*, in seiner wahren Bedeutung aber die Secunde von *A*-Moll, in welches von jenem hypolydischen *F*-Dur aus modulirt wird. Bleibt nun aber auch die wirkliche Quarte *h* in der Melodie unbenutzt, so steht dieselbe nichts desto weniger den begleitenden Instrumenten als Accordton zu Gebote; sie haben nämlich zu diesem Ende die Trite Synemmenon *b* (auf dem mit dem Diezeugmenon-Tetrachorde conbinirten Synemmenon-Tetrachorde) anzugeben.

Wendet man bei der Ausführung der (hypo)dorischen Melodie

*) Dass dies der Fall war geht aus dem Verzeichnisse der Octavengattungen bei Aristides p. 21 hervor (vgl. Band 1 S. 471) wo für die hypolydische Octav die von mir im Texte angegebene Tonreihe *f g a h c d e f* (in enharmonischer Umgestaltung) aufgestellt wird, während für die übrigen Octavengattungen der Ton *b*, nicht *h* herbeigezogen ist.



das Tetrachord Synemmenon an, so reicht die hypodorische Octave von der Lichanos Hypaton bis zur Nete Synemmenon und umfasst (auf der hypolydischen Transpositionsscala) folgende Töne:

d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$
1	2	3	4	5	6	7	8

d. h. die Lychanos Hypaton *d* ist die Prime, die Hypate Meson *e* die Secunde u. s. w. Dies ist ein *D*-Moll, welches sich von unserem modernen *D*-Moll dadurch unterscheidet, dass es für die Melodie nur die verminderte Sexte *b* (Trite Synemmenon) und die verminderte Septime *c* (Paranete Synemmenon) anwandte, ohne die erhöhte Sexte *h* und die erhöhte Septime *cis* zuzulassen. Der Begleitung aber standen auch diese beiden Töne zu Gebote, so wie sie das mit dem Synemmenon-Tetrachorde conbinirte Diezeugmenon-Tetrachord in seiner chromatischen Gestaltung anwandte. Dann nämlich ergab die Paramesos die erhöhte Sexte *h* und die Paranete Diezeugmenon chramatice die erhöhte Septime *cis*.

Es ist hiermit dargethan, wie die S. XXXV mit I bezeichneten Combinationsarten des Synemmenon und des Diezeugmenon-Tetrachordes für das phrygische und lydische Dur verwandt wurden, die mit II dagegen für das dorische Moll — wir sagen Combinationsarten, in so fern dort auch Scalen mit enharmonischen Diesen vorkamen, welche hier, wo blos von diatonischen Melodieen die Rede ist, unberücksichtigt geblieben sind. Die Tetrachordcombination I gewährte der Begleitung beim phrygischen Dur die grosse Septime, beim lydischen Dur die regelmässige Quarte — die Combination II gewährte ihr beim dorischen Moll die erhöhte Sexte und Septime, die mithin der antiken Begleitung grade so gut zu Gebote stand wie der modernen. War der tiefste Ton, mit welchem die hypodorische Krusis begann, die Lichanos hypaton (möglicherweise konnte sie aber auch noch drei tiefere Töne hinzunehmen), so war ihr tiefster Ton die Moll-Prime; die ihr zu Gebote stehenden Töne gingen aufwärts bis zur Nete Hyperbolaion, d. i. bis zur Duodecime. In diesem Umfange von der Prime bis zur Duodecime waren zwei Sexten und zwei Septimen, nämlich die erniedrigten und die erhöhten, enthalten. In der Tabelle S. XXXIX ist dieser Tonumfang für die acht häufigsten der antiken Transpositionsscalen ausgeführt.

	Hyp.Dor.	Hyp.Phr.	Hyp.Lyd.	Dor.	Phr.	Lyd.	Mix.	Hoch.Mix.
Nete hyperb. Duodecime	N f	Z g	M a	⅄ b	⅂' c	>' d	>' es	Ⅽ' e
Paranete hyp. Undecime	> es	N f	Z g	⋏ as	⅄ b	⅂' c	Λ' des	<' d
Trite hyper. Decime	⋖ des	V es	U f	/ ges	λ as	⊬ b	K' ces	⋉' c
Nete diez. None	⅂ c	< d	Ⅽ. e	N f	Z g	⅄ a	⅄ b	K' h
Nete synem. Octave	Ɔ b	Π c	< d	> es	N f	Z g	⋏ as	M a
Paran.di.chro. gr. Septime	ℨ *a	Ɜ *h	⋇ *cis	Δ *d	⋗ *e	Ʒ *fis	✗ *g	⋊ *gis
Paranete syn. kl. Septime	Ⴈ as	Ɔ b	⅂ c	Λ des	> es	N f	/ ges	Z g
Paramesos gr. Sexte	F *g	C *a	K *h	⅂ *c	< *d	Ⅽ *e	N *f	/ *fis
Trite synem. kl. Sexte	⋖ ges	┕ as	U b	K ces	⋖ des	V es	Ⅽ fes	⊔ f
Mese Quinte	⊬ f	F g	C a	Ɔ b	⅂ c	< d	> es	Ⅽ e
Lichan. mes. Quarte	⊣ es	Γ f	F g	Ⴈ as	Ɔ b	⅂ c	Λ des	< d
Parhyp. mes. Terz	ш des	⊥ es	L f	⋖ ges	┕ as	U b	K ces	⋉ c
Hypat. mes. Secunde	E c	⊢ d	Γ e	⊬ f	F g	C a	Ɔ b	K h
Lichan. hyp. Prime	Ħ B	E c	⊢ d	⊣ es	⊬ f	F g	Ⴈ as	C a
Parhyp. hyp.	ш As	Ħ B	⊤ c	ш des	⊥ es	L f	⋖ ges	F g
Hypat. mes.	Ɛ *G	H *A	h *H	E *C	⊢ *d	Γ *e	⊬ *f	⅄ *fis
Proslamban.	⊆ F	Ɛ G	H A	Ħ B	E c	⊢ d	⊣ es	Γ e

Die ältere Zeit bediente sich nun freilich keiner Instrumente auf welchen dieser Tonumfang von der Prime bis zur Duodecime enthalten war, oder wo solche umfangreichere Instrumente gebraucht wurden, da wurden sie wenigstens nicht zur Begleitung des Chorgesanges herbeigezogen. Doch ist daraus keineswegs auf eine Unvollkommenheit der älteren Krusis gegenüber der späteren zu schliessen; denn es war dieser Tonumfang unter mehrere Instrumente vertheilt, z. B.

				meson			Mes. PM.		diez.		
				a	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
	meson			Mes. PM.		diez. chro.					
	e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*cis*	*e*			
Prosl.	hyp.			meson			Mese				
d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*				

Dies sind drei Octachorde. Das oberste ist das Diezeugmenon-Octachord ohne Vereinfachung, das mittlere ein Diezeugmenon-Octachord mit fehlender diatonischer und statt deren eingefügter chromatischer Paranete. Das tiefste Octachord hat eine von den beiden Terpandreischen Systemen abweichende Form. Nimmt man aber den tiefsten Ton *d* hinweg, so ergiebt sich das Terpandreische Synemmenon-Heptachord und alle drei Tonscalen haben dann eine alte vor-pindarische Gestalt. Es lässt sich dann freilich nicht die tiefere Moll-Prime *d*, sondern nur die um ein Octav höhere Moll-Prime $\bar{d}$ auf den Instrumenten angeben. Das letztere wird in der That die Eigenthümlichkeit der älteren Art der Krusis gewesen sein, wofür ich die Gründe hier nicht aufführen will. Darauf aber verweise ich, dass der nach Hinwegnahme des Proslambanomenos *d* sich ergebene Umfang der Krusis (von *e* bis $\bar{a}$) genau derselbe ist wie derjenige, welchen die von Aristides p. 21 den „Allerältesten" zugeschriebenen Scalen umfassen.

Mit Rücksicht auf die S. XXXII gemachte Bezugnahme auf die Scalen des Ptolemäus füge ich der Vorrede die sieben Ptolemäischen συστήματα τέλεια hinzu, welche dem § 32 des Bandes I beigegeben sein sollten, und berichtige zugleich, dass dort S. 360 Z. 16, 14, 13 v. u. und S. 361 Z. 9 u. 10 statt *A* ein *H*, statt $\bar{\bar{a}}$ oder $\bar{a}$ ein $\bar{h}$, statt *b* ein $\bar{b}$ zu corrigiren ist.

Aus der Vorrede zur speciellen gr. Metrik
der ersten Auflage.

Die meisten Fachgenossen werden es erkannt haben, dass auf dem Gebiete der Metrik so manche Frage, die man hier aufwerfen möchte, nur dann eine genügende Antwort finden kann, wenn die engen Grenzen, in welche das metrische System der Alten eingeschlossen ist, verlassen werden, und dass überhaupt das Festhalten der Kategorieen Hephaestions einen bedeutenderen Fortschritt der metrischen Wissenschaft unmöglich macht. Wir sind weit entfernt, hiermit einen Vorwurf gegen die unsterblichen Verdienste G. Hermanns erheben zu wollen. Als Hermann am Ende des vorigen Jahrhunderts die fast verschollene metrische Disciplin dem Kreise unserer Wissenschaften wieder zuführte, da war es eine von selbst gebotene Nothwendigkeit die überlieferten Kategorieen festzuhalten, denn es galt vor Allem einen Boden zu gewinnen, auf dem gearbeitet werden konnte, es mussten zunächst die von den alten Metrikern gefundenen Gesetze durch neue Beobachtungen aus dem Schatze der erhaltenen Dichterwerke bereichert und berichtigt werden. Aber so vortrefflich die metrischen Leistungen Hermanns sind und so hoch sie über den Theorieen der Alten stehen: Hermanns Werk bleibt doch immer nur eine neue, vervolltsändigte und verbesserte Ausgabe Hephaestions und theilt die Mängel des beschränkten Systemes der Alten. Wir würden es sicherlich keine genügende Darstellung der bildenden Künste nennen, wenn man sich bei den Tempeln und Statuen auf eine Beschreibung und Classificirung der einzelnen Theile beschränkte, ohne zu sagen, wie und nach welchen Gesetzen die Basen, Säulenschäfte, Echine, Triglyphen u. s. w. zur Säule, zum Capitäle, zum dorischen und ionischen Tempel vereinigt waren. So aber behandeln die alten Metriker die rhythmischen und metrischen Kunstwerke der Dichter: sie haben das Ganze zertrümmert und die Strophe in ihre Reihen und Verse auseinander gerissen, es genügt ihnen die zerrissenen Glieder nach den Kategorieen eines äusserlichen Fachwerkes zu sondern und innerhalb derselben nach dem Silbenschema zu betrachten, während sie den Rhythmus den Musikern überlassen, die wiederum ihrerseits nicht die concrete Gestalt des

Einzelnen, sondern nur die abstracten Elemente der rhythmischen Theorie darstellen; wie und nach welchen Gesetzen jene κῶλα zum metrischen Ganzen, zur Strophe vereint waren, diese Frage haben die alten Metriker niemals aufgeworfen, sie setzen stillschweigend voraus, dass die Strophe aus den verschiedensten Reihen und Versen bestehen kann, dass hier die mannigfaltigsten Metra verbunden werden können, aber nach der Einheit in dieser bunten Mannigfaltigkeit haben sie niemals gefragt. Das antike System reicht nur für die stichischen Formen und die allereinfachsten metrischen Compositionen aus, aber nicht für das ungleich ausgedehntere Gebiet der höheren metrischen Kunst.

Die Mannigfaltigkeit des überlieferten metrischen Systemes macht eine neue Behandlungsweise unerlässlich. Wie die Disciplin der bildenden Künste von dem Begriff der Stilarten, die sich im individuellen Leben der Stämme und im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet haben, ausgeht und wie sie das Kunstwerk als ein einheitliches Ganze betrachtet, so hat auch die Wissenschaft der Metrik in der Mannigfaltigkeit der Reihen, Verse und Strophen vor Allem die Einheit als das oberste Princip an die Spitze zu stellen. Diese Aufgabe ist freilich keine leicht zu lösende, denn wir sind hier weit mehr als auf den übrigen Kunstgebieten von den Angaben der Alten verlassen. Für die Architektur waren die Stilarten überliefert, es war leicht die erhaltenen Denkmäler zu ordnen und die einzelnen Stilnüancen nach historischen und localen Unterschieden näher zu bestimmen; für die Metrik sind wir zunächst auf die erhaltenen Werke der Dichter angewiesen, es gilt hier aus den oft sehr zertrümmerten Denkmälern selber die einzelnen Kunststile und die Normen der metrischen Composition, denen die Dichter folgten, zu erkennen und in dem scheinbar Vielgestaltigen die Einheit wieder zu entdecken. Zuerst war es G. Hermann, der auf diese von den alten Metrikern nicht berührte Frage hindeutete und in den Pindarischen Epinikien zwei verschiedene Strophengattungen unterschied, aber in den Fesseln des antiken Systemes vermochte er nicht, die Tragweite dieser Entdeckung zu erkennen. In seiner unmittelbaren Anschauung und seinem hohen durch den fortwährenden Verkehr mit den Dichtern geweckten Kunstsinne stand Hermann weit über den dürren Kategorieen Hephaestions und über seinem eignen Systeme und so fehlt ihm auch nicht das Gefühl für die Einheit der Strophe, er sagt selber: *versus per se optimi si ita conjungantur, ut numeri non apte congruant, non videbuntur recte unum quoddam ac totum efficere*, aber welche Reihen zusammenpassen und welche nicht, das überlässt er dem Gefühle: *ea non tam regulis quibusdam comprehendi possunt quam sensu percipiuntur.* Erst Böckh, der zu der Metrik die Rhythmik hinzubrachte, vermochte es die Strophengattungen Pindars nach

ihrer metrischen Eigenthümlichkeit auf feste Normen zurückzuführen und mit dem ἦθος ῥυθμῶν in Einheit zu setzen, ihm gelang es, Pindars *numeri soluti* der wissenschaftlichen Betrachtung zu unterwerfen und in ihre Elemente zu zerlegen, wo Hermann nicht anstand, sogar gegen das System der Alten freie metrische Bildungen als parapäonische Füsse anzunehmen. Gewiss hätte der metrischen Wissenschaft keine grössere Gunst zu Theil werden können, als wenn Böckh auch für die übrigen chorischen Lyriker und die Dramatiker die einzelnen Strophengattungen bestimmt hätte, da auf diesem Gebiete fast noch Alles zu thun ist. Man redet zwar schon lange „von der grossartigen rhythmischen Kunst des tragischen Chorliedes," man bewundert die Composition seiner Strophen, „die herrliche Harmonie von Form und Inhalt," aber diese Bewunderung ist meist nicht viel mehr als ein erstes dunkles Gefühl, sie gleicht dem unmittelbaren Eindrucke, den ein griechischer Tempel auf diejenigen macht, die noch nicht einmal die architectonischen Stilarten zu unterscheiden wissen. Die metrischen Stilgattungen der Dramatiker aber treten in Form und Bedeutung ebenso scharf wie die architectonischen auseinander, ja die Unterschiede sind hier noch viel bedeutender, weil sich mit jeder metrischen Stilart zugleich ein so scharf ausgeprägter ethischer Character verbindet, dass der poetische Gedanke nach Ton und Inhalt und nach der jedesmaligen Situation stets eine bestimmte metrische Stilart erfordert, und dass umgekehrt dem poetischen Gedanken durch die bestimmte Strophengattung, in der er auftritt, eine besondere Färbung und Stimmung verliehen wird. Wie weit man von der Erkenntniss dieser Stilgesetze noch entfernt ist, das zeigen die neueren Versuche, chorische Strophen in der Manier der Tragiker zu dichten. Von allen Strophen, die ein geistvoller und gediegener Kenner des Aeschylus in seinem gefesselten Prometheus gedichtet hat, ist auch nicht eine einzige, deren Metrum Aeschyleisches Gepräge trägt: weder in der Wahl der metrischen Reihen, noch im Umfang der Strophen, noch in der äusseren Stellung der Chorlieder, noch im Ethos zeigt sich die Manier einer Aeschyleischen Strophengattung. Es wird aber auch nicht möglich sein, jene Bildungsgesetze der Strophengattungen und metrischen Stilarten zu erkennen, so lange man in der Metrik die Strophen nur anhangsweise behandelt und hier weiter nichts thut, als das Hephaestioneische περὶ ποιημάτων durch eine Classification der Strophen nach ihrem äusseren Umfange zu erweitern und etwa noch die kleinen Strophen der ionischen und lesbischen Lyriker einzeln aufzuführen, während die sogenannten grösseren Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker mit einigen allgemeinen Bemerkungen abgethan werden. Dergleichen der Litteraturgeschichte entnommene Kategorieen können der „trockenen" Metrik kein neues Leben geben, wenn man unbe-

kümmert um die in der Strophe waltende metrische Einheit die Bestandtheile derselben aus einander gerissen und unter die verschiedensten Kategorieen der einfachen und zusammengesetzten Verse zerstreut hat und dann von den Strophen nur die dürren Schaalen behält, aus denen der Inhalt herausgepresst ist. Ebenso wenig hilft es aber auch, die Kategorieen der Stropheneintheilung aus der griechischen Harmonik zu entnehmen; das war für Pindars Epinikien zu versuchen, aber für die dramatischen Metra ist eine Sonderung nach den Tonarten durchaus unstatthaft, und auch für Pindar haben wir die Namen dorische, äolische und lydische Strophen aufgeben müssen und sind hier wie überall lediglich von der metrischen Eigenthümlichkeit ausgegangen, denn nur so liess sich ein die ganze griechische Poesie umfassendes System der metrischen Stilarten und Strophengattungen gewinnen.

Es soll hiermit aber nicht gesagt sein, dass das metrische System, welches wir an die Stelle der Hephaestioneischen Kategorieen setzen, ein völlig neues sei. Jemehr es uns gelang, die einzelnen Stilarten bei den Dramatikern und Lyrikern zu scheiden, um so mehr lernten wir einsehen, dass auch schon die Alten die verschiedenen Strophengattungen unterschieden haben und dass jenem der nachklassischen Zeit angehörigen Systeme der Metriker ein älteres die metrischen Stilarten nach Form und Ethos sonderndes System vorausgeht, welches der klassischen Zeit der griechischen Poesie angehört und unmittelbar aus dem Leben der alten Kunst, hauptsächlich aus den Schulen der Nomosdichter hervorgegangen ist. Was wir von diesem Systeme wissen, beruht auf den Berichten der Musiker, Rhetoren und Philosophen und eine jede derartige Notiz ist für die Wissenschaft der Metrik geradezu unschätzbar. Dahin gehören die Angaben über das κατὰ δάκτυλον εἶδος, worunter die Alten nicht etwa das dactylische Metrum oder den Hexameter, sondern die specielle Strophengattung des dactylischen Maasses verstanden, welche Stesichorus für seine chorische Lyrik aus dem alten aulodischen Nomos entlehnt und weiter ausgebildet hat und welche späterhin auch von den Dramatikern gebraucht wurde. Dahin gehört ferner die von den Alten überlieferte Theorie der rhythmischen τρόποι und ἤθη, welche sich keineswegs blos auf das Tempo bezieht, sondern einen viel durchgreifenderen Unterschied begründet. Dahin gehört endlich Alles, was uns von Plato, Aristoteles, Dionysius, Plutarch, Aristides u. a. über den ethischen Charakter und den Gebrauch einzelner Maasse überliefert ist. Wir haben uns bemüht, dies alte System wieder herzustellen und ihm die Strophengattungen, die sich uns aus dem Studium der Dichter ergaben, unterzuordnen, und wenn wir die Kategorieen der Metriker verliessen, so beruht doch die von uns gegebene Anordnung des Stoffes nicht weniger auf einer antiken Tra-

dition, und zwar auf der Tradition der klassischen Zeit, der Zeit des Pindar und der Dramatiker.

Im allgemeinen geben die drei Rhythmengeschlechter das oberste Eintheilungsprincip der metrischen Stilarten und Strophengattungen, die wir kurzweg als Metra bezeichnen. Eine jede Strophe gehört nämlich in den meisten Fällen einem und demselben Rhythmengeschlechte an, ein Rhythmenwechsel zwischen den Reihen derselben Strophe findet hauptsächlich nur in den ionischen Strophen mit ἀνακλώμενοι, in den dem Kordax angehörigen päonischen Strophen mit trochäischen Dipodieen oder freien Anapästen und endlich in den Dochmien d. h. den Zusammensetzungen eines päonischen und iambischen Tactes statt. Diese ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες sind nach dem Bericht der Alten Ausdruck für die abnormen Bewegungen des Gemüths, es sind die βάσεις ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι, die der strenge Sinn des Plato aus seinem Staate entfernen will. Abgesehen von den μεταβάλλοντες gehört eine jede Strophe entweder dem γένος δακτυλικόν oder dem γένος ἰαμβικὸν τρίσημον oder ἑξάσημον oder dem γένος παιωνικόν an. Von dem Tactwechsel ist die Vereinigung der Metra des dactylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes zu scheiden, in welcher die Dactylen (Anapäste) den damit verbundenen Trochäen (Iamben) gleich gestellt werden. Wir haben diesen Metren der Bequemlichkeit wegen eine besondere Stelle neben den drei Rhythmengeschlechtern eingeräumt und nach zwei Klassen gesondert, die im allgemeinen den dactylo-trochäischen ἀσυνάρτητα*) und μικτά Hephaestions entsprechen. In der einen, den Dactylotrochäen, bilden die Metra der beiden Rhythmengeschlechter selbständige Reihen, in der anderen, den Logaöden, sind die Füsse beider Rhythmengeschlechter zu einer einheitlichen Reihe zusammengetreten. So gliedern sich die metrischen Stilgattungen nach folgenden 4 Hauptkategorieen: I. Einfache Metra des dactylischen Rhythmengeschlechtes: Dactylen und Anapäste. II. Einfache Metra des iambischen Rhythmengeschlechtes: Trochäen, Iamben, Iambotrochäen und Ionici. III. Zusammengesetzte Metra des dactylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes mit den beiden oben angegebenen Unterarten. IV. Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes mit den hierher gehörenden ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες.

Innerhalb dieser Metra treten nun die rhythmischen Tropoi (τρόποι ῥυθμοποιίας) als bestimmende Kategorieen auf. In der Griech. Rhythmik hatten wir die Aufgabe, die Theorie der τρόποι nach ihrer äusseren Bedeutung hinzustellen, in dem

*) Wir hätten sagen müssen: ἐπισύνθετα.

vorliegenden Bande haben wir die dort gewonnenen Resultate mit den erhaltenen Denkmälern der griechischen Poesie in Zusammenhang gebracht und in dieser Anwendung enthält die Lehre von den τρόποι die Fundamentalgesetze der metrischen und rhythmischen Composition, wodurch der Charakter eines Gedichtes nach seiner formalen Seite bestimmt wird; den Zusammenhang der rhythmischen Tropoi mit den harmonischen d. h. mit der Tonlage, den ἁρμονίαι und τόνοι mussten wir von der Metrik ausschliessen, da er nicht die metrischen und rhythmischen, sondern die eigentlich musikalischen Verhältnisse betrifft; nur bei einzelnen Metren haben wir auf die Harmonie eingehen müssen, weil man bisher grade in der Harmonie die wesentliche Bedingung für die metrische Eigenthümlichkeit einer Strophengattung erblickte. Die rhythmischen Tropoi sind dem γένος nach drei: 1) Der diastaltische oder tragische d. h. die Compositionsform der tragischen Chorlieder (aber nicht der tragischen Monodieen). 2) Der systaltische Tropos für die Monodieen des Nomos, des Dramas und der sog. subjectiven Lyriker und für die hyporchematischen, threnodischen, komischen und satyr-dramatischen Chorlieder. 3) Der hesychastische Tropos für die ruhigeren Gattungen der chorischen Lyrik wie Päane, Epinikien und die älteren Dithyramben. Die Metra des bewegten päonischen (5-zeitigen) Rhythmengeschlechtes gehören blos dem systaltischen Tropos an, die Iamben und Trochäen sondern sich nach dem systaltischen und tragischen, die Dactylen und Anapäste nach dem hesychatischen und systaltischen Tropos, in den dactylotrochäischen und logaödischen Metren endlich sind alle drei Tropoi vertreten. Die eigenthümliche Behandlung der Metra nach den Tropoi ist nun überall eine sehr durchgreifende und characteristische, indem das verschiedene Ethos stets eine verschiedene metrische Behandlung hervorgerufen hat; wir besitzen in jenen Tropoi gradezu die vornehmsten stilistischen Unterschiede der Metra und die von uns gebrauchten Namen: systaltische Iamben, diastaltische oder tragische Iambem, hesychastische Dactylotrochäen u. s. w. bezeichnen ebenso viele in Form und Ethos gleichweit getrennte Stilarten und Strophengattungen. Innerhalb dieser Kategorieen erheben sich neue Unterschiede durch den verschiedenen Character der zu demselben Tropos gehörenden poetischen Gattungen und durch die Individualität der einzelnen Dichter. Auch hierfür hatten die alten Theoretiker eine genaue Terminologie, die aber bis auf einzelne Reste, wie das κατὰ δάκτυλον εἶδος, für uns verloren ist. Durch die sorgfältige Beobachtung der erhaltenen Dichterwerke lassen sich indes die stilistischen Unterschiede dieser Art wieder herstellen. So gehören die logaödischen (sog. äolischen) Strophen Pindars und Simonides' demselben Grundmetrum und demselben τρόπος ἡσυχαστικός an,

aber dennoch finden zwischen ihnen so scharf ausgeprägte Unterschiede statt, dass wir hier nicht allein blosse Stilnüancen, sondern gradezu verschiedene Stilgattungen zu sehen haben, die logaödischen Strophen des Pindarischen und Simonideischen Stils, von denen eine jede auch bei den übrigen chorischen Lyrikern ihre Vertreter findet. Ebenso verhält es sich mit den logaödischen Strophen des Aschylus einerseits und des Sophokles und Euripides andererseits; auch hier finden wir einen durch das Ethos bedingten Gegensatz in der Behandlung des logaöd. Maasses, und die hierdurch auftretenden logaödischen Stilarten der älteren und der späteren Tragödie stehen sich unter einander ebenso fern wie den Simonideischen und Pindarischen Logaöden. Auch im dactyloepitritischen Metrum (den sogenannten dorischen Strophen), welches ursprünglich nur dem hesychastischen Tropos angehörte, aber ebenso wie das κατὰ δάκτυλον εἶδος auch hin und wieder von den Tragikern mit treuer Bewahrung des eigenthümlichen Ethos gebildet wird, lassen sich streng geschiedene Normen in der Manier der einzelnen Dichter nicht verkennen, ganz abgesehen von den durch die poetische Gattung bedingten Nüancen; auf der einen Seite steht hier Stesichorus, Pindar, Bacchylides und die älteren Dithyrambiker, auf der anderen Simonides und die Tragiker. Dergleichen Eigenthümlichkeiten im metrischen Sprachgebrauch der einzelnen Dichter haben wir fast für jede Stilart nachgewiesen und sahen grade hierin um so mehr eine Hauptaufgabe unserer Arbeit, als hier das weite Feld der Beobachtungen noch völlig unbebaut war, denn bei den traditionellen Kategorieen der metrischen Disciplin war nicht einmal Raum für dergleichen Beobachtungen vorhanden und selbst die Gesichtspuncte fehlten dafür, so lange die Stilgattungen nicht unterschieden waren. Aber warum sollten wir uns heut zu Tage, wo andere Disciplinen so weit vorgeschritten sind und wo der Ueberblick über die Gebiete des antiken Lebens auch für die Metrik einen anderen Standpunct darbietet, warum sollten wir uns noch immer von den dürren Kategorieen Hephaestions den Horizont der metrischen Forschung abgränzen lassen? Die zusammenhängende Darstellung der metrischen Kunst bei den einzelnen Dichtern, welche der Geschichte der musischen und metrischen Kunst überlassen bleibt, wird zeigen, dass sich auch innerhalb der einzelnen Stücke desselben Dramatikers dergleichen stilistische Unterschiede erheben. So nimmt der Prometheus durch die metrische Behandlung unter den Aeschyleischen Tragödien eine durchaus eigenthümliche Stelle ein. Der einzige G. Hermann hat die Bemerkung gemacht, dass die Trimeter des Prometheus sich durch den häufigen anapätischen Anlaut von den übrigen Tragödien unterscheiden, aber noch viel auffallender sind die Eigenthümlichkeiten der melischen Partien, die uns in dem Prometheus ein

in seiner metrischen Composition von der sonst so scharf ausgeprägten Aeschyleischen Norm völlig abweichendes Stück erkennen lassen. Der Prometheus ist die einzige Tragödie des Aeschylus, welche im Umfang der Chorlieder den Sophokleischen und Euripideischen Stücken analog steht, denn es sind entweder nur 2 Strophenpaare oder 2 Strophenpaare und eine Epodos, oder gar nur 1 Strophenpaar und eine Epodus zu einem Chorikon vereint. Die Parodos sodann tritt durch die anapästischen Zwischensysteme noch näher an die Sophokleische und Euripideische Manier heran. Noch characteristischer ist der Unterschied der Metra. Die Strophen v. 526 u. 887 sind Dactyloepitriten, welche Sophokles und Euripides, aber Aeschylus sonst niemals gebraucht; die Str. v. 425 sind diastaltische Dactylotrochäen, ein beliebtes Maass des Euripideischen Stils, das wenigstens in dieser Form bei Aeschylus niemals vorkommt; ebenso steht das logaödisch-anapästische Metrum v. 545 und das iambisch-choriambische v. 128 dem Aeschylus fern. Vor allem auffallend ist die trochäische Strophe v. 415 mit schliessendem Priapeus, denn die Trochäen des tragischen Tropos gehören zwar vorwiegend dem Aeschylus an, aber niemals in der hier gebauten Weise, wo sämmtliche trochäische Tetrapodieen acatalectisch auslauten. Die einzigen Strophen, die der sonstigen Manier des Aeschylus nicht geradezu entgegengesetzt sind, sind die iambischen v. 159 u. 901 und die ionischen v. 397. Die Monodieen der übrigen Aeschyleischen Tragödien werden von einzelnen Choreuten oder als scenisch-chorisches Amoibaion vorgetragen, im Prometheus sind sie reine Bühnengesänge, wie sonst nur bei Sophokles und Euripides, sowohl die dochmische Monodie der Io v. 566 als auch der monodische Vortrag des Prometheus v. 88, der in seiner metrischen Composition (anapästisches System, Trimeter, dochmisch-baccheische Partie und wieder ein anapästisches System) einen durchaus modernen Typus zeigt. Wir wollen hier aus diesen metrischen Eigenthümlichkeiten des Prometheus keine weiteren Consequenzen ziehen, aber so viel stellt sich von selbst heraus, dass die Tragödie nicht, wie man angenommen hat, zu den älteren Werken des Dichters gehören kann.

Mit der Darlegung der Strophengattungen findet zugleich die Frage nach der metrischen Einheit der einzelnen Strophe ihre Erledigung. Wo in der Strophe eine rhythmische μεταβολή statt findet, da besteht die Einheit in der regelmässigen Aufeinanderfolge zweier ungleichen Rhythmen, wie wir diess bei den Dochmien und den übrigen hierher gehörenden Metren dargestellt haben. Gehört die Strophe den zusammengesetzten Metren des dactylischen und diplasischen Rhythmengeschlechtes an, so sind die auf einander folgenden Tacte der rhytmischen Gliederung und Ausdehnung nach gleich, die gleichen Tacte sind blos durch das Silbenschema verschieden,

indem sie bald in einem Dactylus (Anapäst), bald in einem Trochäus (Iambus) ihren Ausdruck finden. Die Rhythmik der modernen Musik würde sich hieran genügen lassen, nicht aber die des klassischen Alterthums, die auch der äusseren Form der Tacte ein ἦθος beilegt und in welcher die Folge dactylischer und trochäischer Tactformen, wenn sie nicht durch feste Normen bestimmt wäre, gradezu der Gegensatz alles Rhythmus sein würde. Wir haben gezeigt, dass sich die Strophen des aus diesen Füssen zusammengesetzten Metrums nach streng geschiedenen Gattungen sondern, von denen einer jeden eine feste typische Verbindungsweise der Dactylen und Trochäen eigenthümlich ist und eine jede durch wenige Primärformen beherrscht wird, und dass sich hierdurch auch die äussere metrische Gestalt, so mannigfaltig diese auch auf den ersten Blick erscheint, als ein einheitliches Ganze darstellt. Auch die den einfachen Metren angehörenden Strophen enthalten nach der bisher üblichen Auffassung eine Menge heterogener Elemente. So besteht, um das erste beste Beispiel herauszugreifen, die iambische Strophe Agam. 367 nach Dindorf *Metra Aeschyli etc.* p. 36 aus folgenden Versen: einem antispastischen, iambischen, iambisch-cretischen, iambisch-trochäischen, ischiorrhegischen, einem iambicotrochaicus cum antispasto, einer choriambischen Klausel, aus dactylischen Reihen und Glykoneen. Und dennoch ist diese Strophe eine rein iambische nach den strengsten Bildungsgesetzen des tragischen Tropos.

Zu der rhythmisch-metrischen Formbildung (σύνθεσις) tritt als ein gleich wichtiger Punct der antiken Metrik und Rhythmik der ethische Character der einzelnen Metra und Strophengattungen (οἰκειότης) hinzu. Die Alten hielten den feinen Sinn für das Ethos der Rhythmen, das sogenannte κριτικόν, für ebenso hoch als die Kunst der Rhythmenbildung selber, und nur in der Vereinigung von beidem sahen sie Vollendung des Rhythmopoios. So sagt Plutarch in seinem aus den Werken der besten Litteraturhistoriker und Musiker geschöpften Dialoge über die Musik c. 33: ἀναγκαῖον δύο τοὐλάχιστον γνώσεις ὑπάρχειν . . . , πρῶτον μὲν τοῦ ἤθους οὗ ἕνεκα ἡ σύνθεσις γεγένηται, ἔπειτα τούτων ἐξ ὧν σύνθεσις und führt diesen Satz an dem Beispiele des päonischen Metrums näher aus. Das klassische Alterthum verstand die formellen Unterschiede der rhythmischen Composition unendlich tiefer als die moderne Zeit, in welcher die Bedeutung der Harmonie und Instrumentation alle übrigen Seiten der musischen Kunst fast völlig absorbirt hat. Es gilt dies nicht blos von der Bedeutung des Rhythmus im allgemeinen, von welchem Plato annimmt, dass er von den Musen gegeben sei, um die gestörten Bewegungen des Seelenlebens zur Ruhe und Harmonie mit sich selbst zu führen und den menschlichen Geist zum Abbilde des in

seliger Befriedigung ruhenden göttlichen Geistes zu machen, es gilt dies noch mehr von dem verschiedenen Character der einzelnen Rhythmen und Metra. Eine jede metrische Stilart hat ihre οἰκειότης, d. h. sie afficirt die Stimmung des Zuhörenden nach einer bestimmten Richtung hin und ist deshalb nur zum Ausdruck bestimmter poetischer Situationen geeignet. Mit Ausnahme dessen, was Böckh über die Strophengattungen Pindars gesagt hat, hat man sich bei der Beurtheilung des ethischen Characters der Metra meist in sehr allgemeinen Räsonnements und Phrasen bewegt, man hat vielfach im zügellosen Spiele der Phantasie die ästhetische Bedeutung antiker Rhythmen gepriesen und keinen Anstand genommen, die einfachsten Verse einem Parthenon und olympischen Zeus an die Seite zu setzen, aber dabei ist das wahre Verständniss des ἦθος, das eigentliche κριτικόν nur selten zu seinem Rechte gekommen. Die alten Musiker, Philosophen und Rhetoren haben uns bald in vereinzelten Notizen, bald in mehr zusammenhängender Darstellung die Grundlinien einer rhythmischen und metrischen Aesthetik überliefert, welche die objectiven Anhaltspunkte für die weitere Forschung sein und mit einer nüchternen Untersuchung über den Gebrauch der einzelnen metrischen Stilgattungen bei den verschiedenen Dichtern, über die Eigenthümlichkeit des Gedankeninhaltes und des sprachlichen Ausdrucks verbunden werden müssen. Nur so vermag man die οἰκειότης zu bestimmen und zu den Grundsätzen zurückzugelangen, welche die alten in ihrer Rhythmopöie als das κριτικόν aufgestellt haben. Die hisherigen Lehrbücher der Metrik haben nur eine Formenlehre der einzelnen Reihen und Verse, keine Syntax und Stilistik, die beide für die Metrik so wichtig sind wie für die Grammatik; die erstere zeigt die Verbindung der Reihen zu rhythmischen Perioden und Strophen, die metrische Stilistik die Unterscheidung der Strophengattungen nach ihrem Ethos und Gebrauche und nach der individuellen Manier der einzelnen Dichter. Die grössten Künstler in der treuen und ausgeprägten Darlegung des einer jeden Stilart eigenthümlichen Ethos sind Aeschylus und Aristophanes. A r i s t o p h a n e s, der feine Kenner altklassischer Rhythmik, stellt die verschiedenen Stilarten zu den wirksamsten Contrasten zusammen und gebraucht mitten unter den der Komödie angehörigen Metren die Stilgattungen der Lyriker und Tragiker, wobei man den sinnigen Zweck des Dichters ablauschen und die Verschiedenheiten der Rhythmen mitfühlen lernt. Die der Komödie eigenthümlichen Metra sind an Zahl nur gering, es sind die Weiterbildungen des Archilochischen und Anakreontischen Stils und die für den Kordax aus dem Hyporchema herüber genommenen Maasse. Aber wir finden neben diesen komischen Metren im engeren Sinne fast alle Stilarten der Lyriker und Tragiker bei Aristophanes wieder, den Stil des aulodischen Nomos

mit seinen rhythmischen Effecten, die strengen Formen des Stesichorus und Pindar, die Metra des Hyporchema mit ihren localen Verschiedenheiten, die Gesänge der Pyrrhiche, die volksmässigen Processionslieder des Dionysos- und Demetercultus und dazu die verschiedensten Stilarten älterer und neuer Tragiker aus Chorliedern, Kommatien und Monodieen, und Alles dies an so significanten Stellen und in so durchsichtig scharf ausgeprägter Weise, dass der, welcher sich in der Beobachtung des Ethos bei Tragikern und Lyrikern geübt hat, hier die erwünschteste Gelegenheit findet, Vergleiche anzustellen und die blossen Empfindungen auf Gesetze zurückzuführen. Das tiefere Verständniss der Aristophaneischen Komik beruht nicht selten auf diesem launig geistreichen Spiel der Rhythmen, Aristophanes ist auch in dieser Beziehung eine noch unerschöpfte Fundgrube und ein eindringliches metrisches Studium seiner Stücke vermag die Bedeutung, welche die Alten dem Ethos ihrer Rhythmen beilegten, am besten zu rechtfertigen. Unter den Tragikern ist A e s c h y l u s der Meister der Rhythmopöie und der Führer im Verständniss des Ethos. Er gebietet im Chorliede über die ganze Fülle tragischer Stilarten, wo Sophokles und Euripides den Reichthum beschränken, um eine um so grössere Mannigfaltigkeit in der scenischen Monodie, eine ποικίλη ϲκηνικὴ μουϲικὴ zu entfalten. Während die späteren Dichter namentlich in der Harmonik φιλόκαινοι sind und neue Tonarten und musikalische Compositionsweisen einführen, sind die älteren Dichter φιλόρρυθμοι und die ποικιλία bezieht sich bei ihnen auf die ῥυθμοποιία und die λέξιϲ des durch κρούματα begleiteten Gesanges. So referirt Plutarch de mus. 21 aus seiner Quelle (einer Schrift des Aristoxenus) τῇ γὰρ περὶ τὰϲ ῥυθμοποιίαϲ ποικιλίᾳ οὔϲῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήϲαντο οἱ παλαιοί. ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰϲ κρουματικὰϲ διαλέκτουϲ τότε ποικιλώτερα ἦν. Dieser Gegensatz tritt auch zwischen Aeschylus und seinen Zeitgenossen einerseits und zwischen Sophokles und Euripides andererseits hervor, wie dies die Aristotelischen Problemata von Phrynichus ausdrücklich bemerken. Während sich die Aeschyleischen Chorlieder in den verschiedensten Stimmungen bewegen und von ruhiger Betrachtung ewiger Weltgesetze und selbstbewusster in sich abgeschlossener Grösse in die Leidenschaft des Schmerzes oder des Zornes oder in wehmüthige Klagen und das Bewusstsein menschlicher Nichtigkeit überschlagen, lassen die Chorlieder des S o p h o k l e s einen gleichmässigen, weniger bewegten Ton erklingen und müssen deshalb auch die dem Gegensatze der ethischen Stimmungen entsprechenden Strophengattungen auf ein knapperes Maass beschränken, grade so wie sich die Epinikien P i n d a r s bei ihrer ruhigen Haltung im wesentlichen an zwei Strophengattungen genügen lassen und nur vereinzelt die dactylo-ithyphallischen und päonischen Maasse herbeiziehen. Von Sopho-

kles ist das ἦθος σώζειν eben so streng wie von Aeschylus beobachtet, aber die Sophokleische Tragödie kann bei ihrer inneren Eigenthümlichkeit weder die Fülle der Aeschyleischen Formen gebrauchen, noch die ἤθη in so scharf ausgeprägten und ergreifenden Gegensätzen neben einander stellen. Euripides ist reicher an metrischen Stilgattungen, aber im Ethos weniger streng als Sophokles, er hat manche der Aeschyleischen Strophengattungen beibehalten, obgleich sie ihrem ethischen Character nach der neueren Tragödie fern stehen.

Ist das Ethos der Strophengattungen erkannt, so ist es auch möglich, ihre Form auf moderne Dichtungen, die dem Geiste der griechischen Poesie sich annähern, nach den strengen Normen der antiken Rhythmopöie zu übertragen und die Strophen der Tragiker und chorischen Lyriker nachzubilden. Wir meinen nicht eine Nachbildung in der Weise, wie man etwa bei der Nachbildung Horazischer Strophen das typisch gewordene Schema festhält, sondern eine frei gestaltende, künstlerische Reproduction antiker Strophen mit der Freiheit des griechischen Rhythmopoios, der nach den überkommenen Gesetzen der einzelnen Strophengattungen immer neue Formen erzeugte, ohne sich jemals eines schon vorhandenen Schema's zu bedienen, aber auch ohne der scharf ausgeprägten metrischen Eigenthümlichkeit ungetreu zu werden. Wir wollen dies an einem Beispiele aus Schiller's Tragödie Die Braut von Messina klar machen, in welcher manche der melischen Partieen bei einer geringen Modification in der Wendung des Gedankens und der sprachlichen Färbung zu Nachbildungen antiker Strophen sehr geeignet sind. So zerfällt das Chorlied „Durch die Strassen der Städte" in 3 Theile, welchen nach Inhalt und Ton genau drei Aeschyleische Strophengattungen entsprechen, die ionische, iambische und trochäische, wie sich aus der Vergleichung des Schiller'schen Liedes mit dem von uns dargestellten Ethos dieser Metra ergibt. Die ionische Strophenform ist (um von Euripides abzusehen) von Sophokles nur 1 mal, die iambische nur 4 mal, die trochäische gar nicht gebraucht, dagegen gehören alle drei zu den Lieblingsstrophen des Aeschylus, — so zeigt auch ein Blick auf das deutsche Original, dass hier der Schiller'schen Dichtung nicht die Sophokleische, sondern die Aeschyleische Tragödie als Vorbild vorschwebte. Für die Nachbildung antiker Strophen erinnern wir indes an den schon oben ausgesprochenen Satz, dass poetischer Inhalt und Metrum in einer steten Wechselbeziehung stehn, dass nämlich das Metrum zwar durch den Inhalt bedingt wird, aber auch seinerseits dem Inhat einen eigenthümlichen Farbenton gibt, und so prägen die Aeschyleischen Formen die Stimmung ungleich schärfer und concreter aus, als dies bei der Eintönigkeit des Schiller'schen Metrums der Fall ist, namentlich erhält

die Schlusspartie im Gewande der synkopirten Trochäen des Aeschylus bei deren ehernen Klange einen weit feierlicheren Gang und einen erhabeneren und majestätischeren Ausdruck. Ueber die metrische Formbildung der drei Strophenpaare verweisen wir auf die ausführlichen Erörterungen des Buches. In den ionischen Strophen müssen sich die einzelnen Reihen ohne Hiatus und Syllaba anceps an einander schliessen, in den trochäischen dagegen bildet nach Aeschyleischer Manier die Verbindung zweier Reihen, in den iambischen die einzelne Reihe einen selbständigen Vers. In den iambischen und trochäischen Strophen, deren schwere Tacttheile nach der normalen Bildung rational sein müssen, kommt das dem tragischen Tropos eigenthümliche Princip der Synkope fast in jedem Verse zur Anwendung und ruft dort die fälschlich sogenannten antispastischen, iambotrochäischen und dochmischen Formen, hier die anlautenden Spondeen und Cretici hervor. Als alloiometrische Reihe gebührt den iambischen Strophen ein logaödisches Epodikon (hier ein erstes und zweites Pherekrateion), den trochäischen Strophen dagegen die gewichtvolle dactylische Pentapodie an vorletzter Stelle und zwar mit reinen Dactylen, jene Reihe, durch welche Aeschylus in dem grossartigen Pathos der trochäischen Strophen den Ton einer ruhigen Erhabenheit erklingen lässt. Die ionischen Strophen mussten wir völlig rein halten ohne synkopirte Formen (an- oder inlautende Anapäste) und ohne ἀνακλώμενοι, die beide der Würde des Inhalts fern stehen, und ohne Auflösungen, welche blos in den ionischen Dionysos- und Demtergesängen ihre Stelle haben, nicht aber da, wo der ionische Rhythmus die Nichtigkeit des irdischen Daseins, die menschliche Ohnmacht gegenüber den unerbittlichen Gesetzen der Nothwendigkeit darstellt. Was den Umfang der Strophen betrifft, so musste den Normen des Aeschyleischen Stils gemäss die grösste Zahl der Reihen den iambischen, die geringste Ausdehnung den ionischen Strophen gegeben werden, die trochäischen mussten zwischen beiden in der Mitte stehen. Die von uns gewählte Reihenfolge der drei Strophenformen ist lediglich durch das Ethos des Inhalts bedingt, aber wir können nicht umhin, auf ein äusseres Gesetz in der Anordnung der Aeschyleischen Strophen aufmerksam zu machen, womit jene Reihenfolge übereinkommt. Wo Aeschylus ionische Strophen bildet, da stehen sie überall wie hier am Anfange. Auf die ionische Strophe folgt dann überall bei Aeschylus eine iambische, nur einmal eine trochäische. Als eine Abweichung von der Aeschyleischen Manier könnte es angesehen werden, dass die trochäischen Strophen bei uns den Schluss des Chorliedes bilden, während sie bei Aeschylus, wenn sie nicht unmittelbar auf Ionici folgen, stets das Chorlied beginnen; aber wir können uns für unsere Stellung auf Hiketid. 1063 berufen, wo Aeschylus ebenfalls von seiner gewöhnlichen

Weise abweichend die Trochäen ans Ende gestellt hat. Den drei Strophenpaaren des Chorliedes stellen wir eine Uebertragung der vorausgehenden Wechselrede zwischen dem Chor und der Königin voran. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung,

ΧΟΡΟϹ.

Ἀλλὰ γὰρ ἤδη cτείχουcι δόμουc,
φοβερὰ δ' Ἄτα δηλοῖ φανερῶc
οἷ' ἐπέκρανεν πολύκλαυτα πάθη.
cὺ δὲ νῦν θάρcει βαcίλεια φρεcὶν
καὶ τὰ προcέρποντ' ἐcιδοῦc' ὅccοιc
ὑπόδεξαι τλάμονι θυμῷ.

ΒΑϹΙΛΕΙΑ.

αἰαῖ αἰαῖ,
τί ποθ' ὁρμᾶται μεγάροιc ἐπ' ἐμοῖc,
τίc ἔχει με φόβοc; κελαδεῖ δ' οἰκτρῶc
ὕμνοc ἰάλεμοc, ᾄδου παιάν·
ποῦ μοι φίλα τέκνα μένουcιν;

ΧΟΡΟΣ.

cτρ. α'.

Ἐπὶ παcῶν μὲν ὁδῶν ἄcτεα θνατῶν
cτυγερὰ Μοῖρα διοιχνεῖ, παρέπονται δὲ γόοι
πολύθρηνοί τ' ὀλολυγαί,
δολόμητιc γὰρ ἐπ' οὐδοῖcιν ἐφέρπει
βαρὺ κόπτουcα θύραν ἄλλοθεν ἄλλαν.

ἀντ. ά.

τίc ἀνὴρ θνατογενῶν πώποτε πάντων
ἔφυγεν δεινοτάταc χεῖραc ἀλύξαc θανάτου;
μέγα φωνοῦcα δὲ Μοίραc
ἀπαραίτητοc ἐπαχεῖ ποτε φάμα
πρὸc ἅπαcιν μελάθροιc οὐ βροτὸc οἰκεῖ.

cτρ. β'.

Ὅταν γήρωc μὲν ἀχθηδόcιν βαρείαιc
κεκμηκότεc, φυλλάδοc
καταρρεούcαc ἐν ἠμάτων κύκλοιc,
μόλωcιν ᾄδου δόμον γέροντεc,
τί τῶνδε δεινὸν ἧμιν ἢ ποταίνιον;
τόδ' αἰωνίοιc νόμοιc μοιρόκραντον βροτοῖc,
δεῖ δὲ φέρειν ἑκόντ' αἰνᾶc λέπαδνον ἀνάγκαc.

ἀντ. β'.

βιαίωc δ' ἔcθ' ὅπου κἂν φίλοιcιν Ἄτα
ἄφερτοc ἐκμαίνεται
φόνον πνέουc', ἔνθεν αἷμα cυγγενὲc
ῥέει πέδοι φεῦ δυcαγκόμιcτον,
νέοc δ' ἄιcτοc ὤλετ' ἐc τὸ πᾶν βίοc.
μόροc γὰρ θεόccυτοc καὶ νέαc ἥρπαcεν
εἰc cτυγίαν cκάφαν ἀκμᾶc εὐήρατον ἄνθοc.

dass hier anapästische Systeme gewählt werden mussten, es ist der Marschrhythmuss, der den herankommenden Leichenzug auf die Bühne geleitet.

Chor.

Es naht sich, es wird sich mit Schrecken erklären,
sei stark, Gebieterin, stähle dein Herz,
mit Fassung ertrage, was dich erwartet,
mit männlicher Seele den tödtlichen Schmerz.

Isabella.

Was naht sich? was erwartet mich? ich höre
der Todtenklage fürchterlichen Ton
das Haus durchdringen — wo sind meine Söhne?

Chor.

Durch die Strassen der Städte,
von Jammer gefolgt,
schreitet das Unglück —
lauernd umschleicht es die Häuser der Menschen,
heute an dieser Pforte pocht es, morgen an jener,

aber noch keinen
hat es verschont;
die unerwünschte schmerzliche Botschaft
früher oder später bestellt es an jeder
Schwelle wo ein Lebendiger wohnt.

Wenn die Blätter fallen
in des Jahres Kreise,
wenn zum Grabe wallen
entnervte Greise,
da gehorcht die Natur ruhig nur
ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch,
da ist nichts, was den Menschen entsetze.

Aber das ungeheure auch
lerne erwarten im irdischen Leben!
mit gewaltsamer Hand
löset der Mord auch das heiligste Band,
in sein stygisches Boot
raffet der Tod
auch der Jugend blühendes Leben.

στρ. γ΄.

Ζεὺς εὖτ᾽ ἂν μελαμπτέροισι νυκτηρεφῆ τὸν αἰθέρα
ἐγκαλύψῃ νέφεσσιν, φλογὸς πεδαόρου
ὑψόθεν βαλὼν κράτος,
παντὸς ἤδη βροτοῦ γνώσεται δειματούμενον κέαρ
δαίμονος ὑψιμέδοντος ἐτήτυμον ἀρχάν,
ὃς λάχῃ νέμει βροτῶν.

ἀντ. γ΄.

ἴστω δ᾽ ὅστις εὐπιθὴς πότμῳ καὶ φλέγοντος ἁλίου
αἰθρίους ἀστραπὰς ἐμπεσεῖν ὑπέρφροσιν.
οὕνεκ᾽ ἀλλαγὰς βίου
προσβλέπων, μὴ μετελθεῖν παραινῶ μάταια κέρδεα,
ὄλβιος ὢν μάθε χρήμαθ᾽ ἑκὼν ἀποβάλλειν,
μηδὲν ἀλγέων κέαρ.

Wenn die von uns aufgestellten Theorieen der einzelnen Strophengattungen auf den ersten Blick zu umfangreich erscheinen sollten, so wird doch hoffentlich ein näheres Eingehen in dieselben zeigen, dass hier nichts Unnöthiges und Unwesentliches gesagt ist, ja dass wir uns gegenüber dem umfangreichen, bisher noch nicht herbeigezogenen Stoffe überall der kürzesten Darstellung befleissigt haben. Es wäre ein leichtes gewesen, ein jedes Metrum zu einer eigenen Monographie zu verarbeiten. Noch kürzer konnten wir uns bei den stichischen Formen und den kleineren Strophen der subjectiven Lyriker fassen, denen sich bisher das Hauptaugenmerk der Metriker auf Kosten der dramatischen und chorischen Strophen zugewandt hat; aber auch hier haben wir uns, wo neues zu thun war, mit Freuden einer eindringlichen Arbeit hingegeben, und wir glauben, dass auch diese Punkte, wie z. B. die anapästischen Systeme, manches durch uns gewonnen haben. Die allgemeine Erörterung über Versmaass, Reihe, Auflösung und Zusammenziehung, Anakrusis, Katalexis, antistrophische Responsion, Polyschematismus, die man gewöhnlich der speciellen Metrik als allgemeine Einleitung vorauszustellen pflegt, haben wir bei einem jeden Rhythmengeschlechte im einzelnen behandelt, da sich diese Puncte nach der Verschiedenheit der Rhythmengeschlechter verschieden gestalten und zum Theil nur einem einzelnen Rhythmengeschlechte eigenthümlich sind. Dass unser Verfahren, nach welchem wir einen dem antiken Systeme entgegengesetzten Weg gegangen sind und die metrischen Stilgattungen als oberste Kategorieen zu Grunde legten, auch für die Theorie der einzelnen Reihen und ihre metrischen Eigenthümlichkeiten fruchtbar war und dass sich so neue Gesichtspuncte ergaben, um die Fragen nach Auflösung, Zusammenziehung, Ancipität, Responsion u. s. w. durch neue Beobachtungen zu berichtigen und zu bereichern, wird hoffentlich aus unserer Arbeit erhellen. Wir waren von unserem Standpunkte aus genöthigt zu fragen, wo, wie und wie oft eine Reihe gebraucht sei, in welchen Strophengattungen sie vorkommt, in welchen sie nur ein untergeordne-

Wenn die Wolken gethürmt
den Himmel schwärzen,
wenn dumpftosend
der Donner hallt,
da, da fühlen sich alle Herzen
in des furchtbaren Schicksals Gewalt.

Aber auch aus entwölkter Höhe
kann der zündende Donner schlagen,
darum in deinen fröhlichen Tagen
fürchte des Unglücks tückische Nähe.
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
die das Leben vergänglich zieren;
wer besitzt, der lerne verlieren,
wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.

tes Element sei und wie sie nach den verschiedenen metrischen Stilgattungen und von den einzelnen Dichtern verschieden behandelt wird. Die Eigenthümlichkeit der jedesmaligen Strophengattung gab zugleich die Gesetze für die Versabtheilung. Es ist bekannt, wie schwankend dieselbe in den meisten Ausgaben der Dramatiker ist und wie vieles hier der Willkür der Herausgeber anheim gestellt bleibt, denn mit der Beachtung des Hiatus und der Syllaba anceps reicht man für diese Strophen, in denen oft nicht eine einzige Verspause vorkommt, nicht aus. Aber dieselben festen Principien, wie sie Böckh z. B. für die sogenannten dorischen Strophen hauptsächlich aus der Eigenthümlichkeit des Metrums festgestellt hat, lassen sich auch für alle übrigen Strophengattungen durchführen, nur sind sie nach der Eigenthümlichkeit derselben verschieden, so dass für die iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos die Versabtheilung eine durchweg andere ist. Das Regulativ ist hier, abgesehn von den äusseren Indicien der Verspause u. s. w., die aus den Strophen derselben Gattung geschöpfte Analogie, — ganz unrichtig würde es sein, die Versabtheilung bei den verschiedenen Stilarten nach ein und demselben Principe gestalten zu wollen. Daneben gibt die eurythmische Responsion in vielen Fällen über die Anordnung der metrischen Elemente zu Reihen und Versen Aufschluss. Wo wir in den von uns mitgetheilten Strophen von den bisherigen Abtheilungen abgewichen sind, da wird sich die Begründung aus der von uns aufgestellten Strophentheorie ergeben; es wäre unnöthig oder vielmehr unmöglich gewesen, dergleichen Abweichungen, zu denen sich fast in jeder Strophe Gelegenheit bot, jedesmal ausdrücklich anzumerken.

Inhalt des zweiten Bandes.

Viertes Capitel. Die stichische und systematische Composition der Metra.

(περὶ ποιήματος.)

II.

Specielle Metrik.

Erstes Capitel. Dactylen und Anapäste.

A. Dactylen.

B. Anapäste.

Zweites Capitel. Trochäen und Iamben.

A. Trochäen.

B. Iamben.

C. Iambo-Trochäen.

Drittes Capitel. Die episynthetischen Metra.

A. Systaltische Episyntheta.

B. Hesychastische Episyntheta.

C. Tragische Episyntheta.

Viertes Capitel. Die logaödischen Metra oder die gemischten Dactylo-Trochäen.

Anhang.

Berichtigung.

S. XXII in der Textes-Unterlage zu der Mozart'schen Instrumentalcomposition ist statt:

„Heissa lust'ger Held“

fehlerhaft „Heissa lustiger Held“ gesetzt worden und damit zugleich eine Verkehrung der schweren und leichten Tacttheile des Worttextes eingetreten. Der Leser wird leicht erkennen, in welcher Weise der Verfasser die Silben unter die Noten vertheilt hatte.

τέλεια, κατὰ δύναμιν und κατὰ θέσιν.

ὑπ. μ.	παρ. μ.	λι. μ.	μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.	
Π	O	K	H	Γ	B	ж	⊥	O′	K′	H′	
b	*ces*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	$\overline{b}$	*ces*	*des*	*es*	
μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. υ.	παρ. υ.	νη υ.				
…ύδιον) εἶδος τοῦ διὰ πασῶν.											
παρ. μ.	λι. μ.	μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.		
P	M	I	Z	E	ʊ	⊢	λ	M′	I′		
b	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	$\overline{a}$	*b*	*c*	*d*		
μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι υ	παρ. υ	νη. υ				
…διον) εἶδος τοῦ διὰ πασῶν.											
λι. μ.	μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.			
Π	M	I	Θ	Γ	ʊ	⋔	⊥	M′			
b	*c*	$\overline{d}$	*es*	*f*	*g*	*as*	$\overline{b}$	*c*			
μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.				
…γιον) εἶδος τοῦ διὰ πασῶν.											
μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.	δυνάμεις			
Π	M ·	Λ	H	Γ	B	ж	⊥				Δωρ.
b	$\overline{c}$	*des*	*es*	$\overline{f}$	*ges*	*as*	$\overline{b}$				
μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. υ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.	θέσεις			♭♭♭♭♭
…ριον) εἶδος τοῦ διὰ πασῶν.											
παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ	ὑπ. ὑπα.	δυνάμεις			
O	Ξ	I	Z	E	ʊ	⊢					Ὑπολυδ.
h	$\overline{c}$	*d*	*e*	*f*	$\overline{g}$	*a*	*h*				
μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ	παρ. ὑ.	νη. ὑ.	θέσεις			
…λύδιον) εἶδος τοῦ διὰ πασῶν.											
τρι. δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.	ὑπ. ὑπα.	παρ. ὑπα.	δυνάμεις			
P	M	I	Θ	Γ	ʊ						Ὑποφρυ.
b	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{es}$	*f*	$\overline{g}$	*a*	*b*				
μέση	παραμ.	τρι. δ.	παρ. δ	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. υ.	νη. ὑ.	θέσεις			♭♭
…ύγιον) εἶδος τοῦ διὰ πασῶν.											
παρ. δ.	νη. δ.	τρι. ὑ.	παρ. ὑ.	νη. ὑ.	ὑπ. ὑπα.	παρ. ὑπα.	λι. ὑπα.	δυνάμεις			
Π	M	Λ	H	Γ							Ὑποδωρ.
b	$\overline{c}$	*des*	*es*	$\overline{f}$	*g*	*as*	*b*				
μέση	παραμ.	τρι δ.	παρ. δ.	νη. δ.	τρι. υ	παρ. υ.	νη. ὑ.	θέσεις			♭♭♭♭
…δώριον) εἶδος τοῦ διὰ πασῶν.											

I. Allgemeine Metrik.

Erstes Capitel.

Einleitung.

§ 1.

Die Fundamentalbegriffe der griechischen Metrik.

Metrik. Rhythmus.

Die griechische Metrik (μετρικὴ ἐπιστήμη oder τέχνη) behandelt die formale Seite der griechischen Poesie, in sofern sich dieselbe als der sprachliche Ausdruck der rhythmischen Formen darstellt.

Die rhythmischen Formen sind zunächst etwas ausserhalb der Sprache liegendes. Die Sprache selber hat an sich nur die Fähigkeit, sich rhythmisch gestalten zu lassen und wird als solche von den Alten als ῥυθμιζόμενον bezeichnet, der Rhythmus selber aber ist dem menschlichen Geiste immanent und die verschiedenen Formen entspringen lediglich dem Geiste des Dichters, der den ihm angeborenen Sinn für Ordnung und Ebenmaass der Sprache aufprägt. Der Dichter ist als solcher ῥυθμοποιός und seine speciell auf die rhythmische Form sich beziehende Thätigkeit heisst ῥυθμοποιία.

Tacte, Ictus.

Im allgemeinen lässt sich die rhythmische Form der Sprache folgendermaassen bestimmen. Die durch die λέξις, d. h. durch die Silben und Worte eines Gedichtes oder Gedichtabschnittes ausgefüllte Zeit sondert sich in einzelne kleine Zeitgruppen, die als solche dem Ohre des Hörenden dadurch vernehmbar gemacht werden, dass in jeder einzelnen Silbengruppe je eine Silbe durch eine stärkere Intension der Stimme vor den übrigen Silben derselben Gruppe hervorgehoben wird. Man nennt diese Intension der Stimme den rhythmischen Ictus.

Der rhythmische Ictus zeigt dem Ohre des Hörenden die Gränze der einzelnen kleinen Zeitabschnitte oder Silbengruppen an. Da das rhythmische Gefühl weiter nichts als der dem Menschen immanente Sinn für Ordnung und Gesetzmässigkeit in der Zeit ist und da sich Ordnung und Regelmässigkeit zunächst und vorwiegend in der Form der **Gleichheit** manifestirt, so kann als oberstes rhythmisches Gesetz Folgendes hingestellt werden: Die auf einander folgenden durch rhythmische Icten gesonderten Zeitabschnitte sind einander gleich, d. h. die rhythmischen Icten folgen in gleichen Zeitintervallen auf einander. Doch hat dieses primäre Gesetz keineswegs absolute Gültigkeit. Es kommt häufig genug in der griechischen Poesie vor, dass auch ungleiche Zeitintervalle mit einander verbunden werden, nur muss in diesem Falle auch in der Ungleichheit eine Ordnung stattfinden: die einander ungleichen Zeitintervalle müssen wiederum mit gleichen Zeitintervallen correspondiren.

Der Terminus technicus für eine durch den rhythmischen Ictus als Ganzes sich darstellende Silbengruppe heisst bei den Modernen „**Tact**", bei den Griechen πούς, ein Ausdruck, den die Lateiner durch *pes* wiedergeben. Weshalb dieser Ausdruck gewählt ist, wird sich später zeigen. Hier sei zunächst nur daran erinnert, dass das antike „πούς" genau mit unserem Tacte zusammenfällt und nur durch Tact übersetzt werden kann; die gewöhnliche Uebersetzung mit **Fuss** oder **Versfuss** dient nur dazu, die richtige Sachlage zu verdecken.

Rhythmisches Silbenmaass.

Die Setzung des rhythmischen Ictus auf die eine oder die andere Silbe ist wenigstens für die griechische Poesie lediglich die That des Dichters in seiner Eigenschaft als Rhythmopoios, der in dieser Beziehung gänzlich frei über das sprachliche Material gebietet.

Dagegen ist der Dichter in anderen Beziehungen durch die Eigenthümlichkeit des sprachlichen Materials beschränkt. Wie wir nämlich gesehen, wird ein Rhythmus noch keineswegs durch das Vorhandensein der rhythmischen Icten hergestellt; es gehören dazu nothwendig noch **bestimmte Zeitintervalle**, die durch jene Icten blos dem Ohre fasslich gemacht, aber keineswegs durch sie hervorgebracht werden. In Beziehung auf die Zeiteintheilung schliesst sich der Dichter eng an die in der Sprache bestehenden Quantitätsunterschiede an: einer kurzvocaligen offenen Silbe weist

der Dichter stets eine kürzere Zeitdauer an als einer kurzvocaligen geschlossenen oder einer langvocaligen Silbe, indem er die hier beim gewöhnlichen Sprechen oder wenn wir wollen in der Prosa bestehenden Eigenthümlichkeiten der Silbendauer auch für die Poesie beibehält. Da es aber für den Rhythmus auf ein bestimmtes Zeitmaass ankommt, so muss der Dichter den langen und kurzen Silben auch ein bestimmtes Zeitmaass aufprägen. Beim gewöhnlichen Sprechen vernehmen wir, dass die kurze Silbe kürzer als die lange ist, aber um wie viel sie kürzer ist, bleibt unbestimmt; der Dichter aber bringt Länge und Kürze in ein bestimmtes Zeitverhältniss. Bei weitem am häufigsten ist es, dass er der Länge gerade den doppelten Umfang der Kürze anweist (nach dem Verhältnisse 2:1).

Aber es kommt auch häufig genug vor, dass eine Länge den drei- und vierfachen Umfang der Kürze hat, oder dass eine Länge zwischen der gewöhnlichen Kürze und der gewöhnlichen Länge in der Mitte steht, und ebenso gibt es auch Kürzen, welche länger oder auch kürzer sind als die gewöhnliche Kürze.

Hierbei wird überall die gewöhnliche Kürze als rhythmisches Zeitmaass zu Grunde gelegt und mit dem Terminus technicus βραχεῖα μονόcημοc oder auch χρόνοc πρῶτοc bezeichnet. Eine Länge, deren Umfang den Betrag von 2, 3, 4 gewöhnlichen Kürzen oder χρόνοι πρῶτοι umfasst, heisst cυλλαβὴ μακρὰ δίcημοc, τρίcημοc, τετράcημοc (oder auch δίχρονοc, τρίχρονοc, τετράχρονοc). Die rhythmische Tradition der Alten redet sogar von einer cυλλαβὴ πεντάcημοc und bedient sich zum Ausdrucke der genannten Silbenwerthe folgender Zeichen:

⏑ βραχεῖα μονόcημοc, χρόνοc πρῶτοc,
— μακρὰ δίcημοc,
⊢ μακρὰ τρίcημοc,
⊔ μακρὰ τετράcημοc,
ш μακρὰ πεντάcημοc.

Alle diese Silben heissen χρόνοι ῥητοί, rationale Silben, weil ihr Zeitwerth immer ein bestimmtes Multiplum des als rhythmisches Zeitmaass zu Grunde gelegten χρόνοc πρῶτοc ist.

Diejenigen Silben, deren Zeitdauer sich nur mit Anwendung von Bruchtheilen auf den χρόνοc πρῶτοc zurückführen lässt, heissen ἄλογοι, irrationale Silben oder Zeitgrössen; dahin gehört eine jede Länge, welche zwischen dem χρόνοc πρῶτοc und δίcημοc in der Mitte steht, z. B. die μακρά von $1\frac{1}{2}$ χρόνοι πρῶτοι, dahin gehört ferner eine jede Kürze, welche länger oder kürzer

als die βραχεῖα μονόσημος ist. Die Zeitwerthe aller in der griechischen Poesie vorkommenden συλλαβαὶ ἄλογοι im einzelnen aufzuführen, muss für ein späteres Capitel aufgeschoben werden: überhaupt wird das von der Ein- und Zweizeitigkeit abweichende Silbenmaass jedesmal durch die Eigenthümlichkeit der verschiedenen rhythmischen Form bedingt und ergibt sich mit dem Verständnisse dieser rhythmischen Form von selber.

Einfachste Tactformen.

Die in der griechischen Poesie gebräuchlichen Tacte oder πόδες sind folgende: der dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige, sechszeitige, genannt ποὺς τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος, ἑξάσημος. Bedient man sich zur Darstellung dieser Tacte blos der βραχεῖαι μονόσημοι und der μακραὶ δίσημοι, so stellen sich dieselben zunächst als die Silbengruppen dar, welche man mit den Namen Trochäus, Dactylus, Päon und Ionicus a maiore bezeichnet.

πόδ.	τρίσημοι	–́⏑, –́⏑, –́⏑, –́⏑	τροχαῖοι.
	τετράσημοι	–́⏑⏑, –́⏑⏑, –́⏑⏑, –́⏑⏑	δάκτυλοι.
	πεντάσημοι	–́⏑⏑⏑, –́⏑⏑⏑, –́⏑⏑⏑	παίωνες.
	ἑξάσημοι	–́–⏑⏑, –́–⏑⏑, –́–⏑⏑	ἰωνικοὶ ἀπὸ μείζονος.

Es ist bei den Modernen üblich geworden, den rhythmischen Ictus durch dasselbe Zeichen anzudeuten, welches in der Grammatik für den Hochton (Acut) gebraucht wird. Die Alten gebrauchten als Ictuszeichen einen einfachen Punct (·), die sogenannte στιγμή. Wir sehen aus den vorliegenden Silbengruppen, die wir als die einfachste Art, die vier Tacte in der Lexis darzustellen, bezeichnen müssen, dass der Ictus eine lange Silbe zu seinem Träger hat. Dies ist sicherlich das ursprüngliche und älteste Verhältniss, wie es denn z. B. durchweg und ausnahmslos im dactylischen Hexameter und im elegischen Maasse, den beiden ältesten rhythmischen Formen der griechischen Poesie festgehalten wird. Im weiteren Fortschritte der Kunst, insbesondere in der lyrischen Poesie, geschieht es denn freilich häufig genug, dass die lange zweizeitige Silbe in zwei gleichlange einzeitige Kürzen aufgelöst wird, und noch häufiger kommt es vor, dass zwei ictuslose Kürzen in eine zweizeitige Länge zusammengezogen werden. Wird eine lange Ictussylbe von einer Auflösung in eine Doppelkürze getroffen, so fällt der Ictus auf die erste der beiden Kürzen.

Tacttheile, Thesis und Arsis.

Einen jeden der vorstehenden vier Tacte zerlegt die Theorie der Alten in zwei Tacttheile oder σημεῖα. Derjenige Tacttheil, in welchem sich die rhythmische Ictussilbe befindet, heisst θέσις, der des Ictus entbehrende Tacttheil heisst ἄρσις. Die moderne Rhythmik sagt dafür schwerer und leichter, oder auch wohl guter und schlechter Tacttheil. Es ist ein arger Missbrauch, dass man einem Missverständnisse Bentley's folgend, das Wort θέσις für den leichten, das Wort ἄρσις für den schweren Tacttheil gebraucht hat — eine directe Verkehrung der antiken Nomenclatur, deren Beibehaltung dahin führen würde, dass man z. B. beim Uebersetzen einer rhythmischen Schrift der Alten das griechische Wort θέσις durch „Arsis" und umgekehrt ἄρσις durch „Thesis" verdeutschen müsste. Die Art und Weise nun, wie die antike Theorie die Silben der vier Tacte in σημεῖα (θέσις und ἄρσις) zerfällt, ist folgende:

Im dreizeitigen Tacte (Trochäus) ist die den Ictus tragende Länge oder die derselben durch Auflösung substituirte Doppelkürze der schwere Tacttheil, die ictuslose Kürze der leichte. Die beiden σημεῖα stehen also in einem Verhältnisse von 2 : 1, die θέσις beträgt das Doppelte der ἄρσις. Dies wird λόγος ποδικὸς διπλάσιος genannt.

θ. ἄ.
´– | ⏑

Im vierzeitigen Tacte (Dactylus) sind die beiden σημεῖα der Zeit nach einander gleich (λόγος ποδικὸς ἴσος). Die den Ictus tragende Länge ist die θέσις, die folgende Doppelkürze die ἄρσις.

θ. ἄ.
´– ⏑⏑

Im fünfzeitigen Tacte (Päon) verhalten sich die beiden σημεῖα wie 3 : 2, das eine das Anderthalbfache des andern (λόγος ποδικὸς ἡμιόλιος). Die den Ictus tragende Länge bildet zusammen mit der folgenden Kürze die θέσις, die zwei Schlusskürzen oder deren Contraction die ἄρσις.

θ. ἄ.
´–⏑ –

Im sechszeitigen Tacte (Ionicus) besteht dasselbe Verhältniss wie im dreizeitigen Tacte (λόγος ποδικὸς διπλάσιος), nur dass ein jedes σημεῖον des sechszeitigen Tactes noch einmal so gross ist, wie im dreizeitigen. Die beiden ersten Längen des Ionicus

a maiori machen die θέcιc, die beiden schliessenden Kürzen die ἄρcιc aus.

θ.	ἄ.
⏗ –	⏑ ⏑

Anakrusis.

Wir sind oben von derjenigen Tactform ausgegangen, welche mit der θέcιc, d. i. dem schweren Tacttheile beginnt, sehr häufig aber wird im Anfange eines rhythmischen Ganzen dem schweren Tacttheile der leichte Tacttheil vorausgeschickt. Die moderne Rhythmik bezeichnet einen solchen voranstehenden leichten Tacttheil als „Auftact", in der Kunstsprache der griechischen Metrik ist dafür der von Gottfried Hermann eingeführte Ausdruck **Anakrusis** geltend geworden.

Trochäen mit vorangeschicktem einzeitigen leichten Tacttheile stellen sich als Iamben dar, Dactylen mit zweizeitigem Auftacte als Anapästen, Ionici a maiori mit zweizeitigem Auftacte als Ionici a minore. Fünfzeitige Tacte (Päonen) werden nur selten mit dem Auftacte verbunden, so dass wir die etwa hierher gehörende Form einstweilen unbeachtet lassen können.

πόδ. τρίcημοι	⏗ ⏑, ⏗ ⏑, ⏗ ⏑, ⏗ ⏑	τροχαῖοι.
	⏑ ⏗, ⏑ ⏗, ⏑ ⏗, ⏑ ⏗	ἴαμβοι.
τετράcημοι	⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑	δάκτυλοι.
	⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗	ἀνάπαιcτοι.
ἑξάcημοι	⏗ – ⏑ ⏑, ⏗ – ⏑ ⏑, ⏗ – ⏑ ⏑	ἰωνικοὶ ἀπὸ μείζονος
	⏑ ⏑ ⏗ –, ⏑ ⏑ ⏗ –, ⏑ ⏑ ⏗ –	ἰωνικοὶ ἀπ' ἐλάccονοc.

Die Alten fassen die vorliegenden mit der Anakrusis beginnenden Tacte in der Weise auf, dass sie nicht wie die moderne Rhythmik den anlautenden leichten Tacttheil gleichsam als Einleitung zu dem Folgenden ansehen, sondern ihn mit dem folgenden schweren Tacttheile zu einem einheitlichen πούς zusammenfassen. Sie definiren daher den Iambus, Anapäst, Ionicus a minore als einen Tact, in welchem der leichte dem schweren Tacttheile vorausgeht, im Gegensatz zum Trochäus, Dactylus und Ionicus a maiore, in welchen der leichte Tacttheil auf den schweren folgt.

Kolon (Reihe).

Ein Tact für sich allein kann keinen Rhythmus bilden, denn er gewährt nicht den Eindruck des regelmässig Wiederkehrenden,

der für unser rhythmisches Gefühl unerlässlich ist um eine gesetzmässige Ordnung in der Gliederung der Zeit zu empfinden. In der Aufeinanderfolge mehrerer Tacte aber muss sich wiederum eine rhythmische Einheit höheren Grades zeigen, wenn nicht das Ganze den Eindruck der Monotonie auf uns machen soll. Die höhere rhythmische Einheit wird nun dadurch hervorgebracht, dass von den Icten mehrerer auf einander folgender Tacte der Ictus eines einzelnen Tactes durch stärkste Intension der Stimme zum Hauptictus gemacht wird, während die übrigen Icten zu Nebenicten herabsinken. So hat denn ein Tact die mit ihm verbundenen Tacte von sich abhängig gemacht; die letzteren verlieren ihren Ictus keineswegs, aber sie haben sich einem Hauptictus unterworfen.

Eine in dieser Weise mit einander verbundene Gruppe von Tacten heisst bei den Alten „κῶλον"; die Neueren gebrauchen dafür häufig den Namen rhythmische oder metrische Reihe. Je nach der Anzahl der in ein κῶλον zusammengefassten und einem rhythmischen Hauptictus unterworfenen Tacte, nennt man dasselbe Dipodie, Tripodie, Tetrapodie u. s. w. Von allen vier Tacten (vom dreizeitigen bis zum sechszeitigen) können Dipodieen und Tripodieen gebildet werden; die drei- und vierzeitigen Tacte verstatten auch tetrapodische und pentapodische κῶλα; zu einem hexapodischen Kolon können sich blos die dreizeitigen Tacte vereinigen. Was die Stelle des Hauptictus eines Kolon betrifft, so ruht derselbe allerdings häufig auf dem Anfangstact desselben, aber unrichtig ist die Annahme, dass dies immer der Fall sei, vielmehr wissen wir aus der directen Ueberlieferung des Aristoxenus, dass der Hauptictus auch in der Mitte oder selbst im Schlusstacte des Kolon seinen Sitz haben kann.

Periode.

Zu den bisher vorgetragenen Fundamentalsätzen der Metrik kommt nun noch die Vortragsweise der griechischen Poesie hinzu. Sie war ursprünglich eine melische Poesie, d. h. die Gedichte wurden nicht recitirend vorgetragen, sondern gesungen unter der Begleitung von Saiten- und Blasinstrumenten. Auf dieser musikalischen Grundlage ist selbst das älteste griechische Metrum, das dactylische ἑξάμετρον, erwachsen und eben dasselbe steht auch für das iambische τρίμετρον fest. Freilich haben sich gerade diese beiden μέτρα von dem Vortrage des Gesanges frei gemacht: die

Hexameter des Epos werden durch Rhapsoden recitirt und ebenso wird den iambischen τρίμετρα des Dramas in den meisten Fällen ein declamatorischer Vortrag zu Theil. Aber es sind nur wenige Metra, von denen man dasselbe sagen kann, denn nehmen wir die ionischen Metra des Sotades, die Choliamben und wenige andere Metra aus, so sind alle übrigen rhythmischen Formen der griechischen Poesie, sowohl in der Lyrik wie im Drama, von dem Dichter selber für den melischen Vortrag componirt, und zwar finden wir bei den Griechen die Eigenthümlichkeit, dass der griechische Dichter in eigener Person auch zugleich Componist war: der Lyriker und Dramatiker schrieb nicht blos den poetischen Text nieder, sondern componirte zugleich die Melodieen, in denen derselbe vorgetragen werden sollte, und bestimmte ebenso die dazu kommende Instrumentalbegleitung der κιθάρα und der αὐλοί. So haben denn von der frühesten Zeit der hellenischen Poesie an bis zur entwickeltsten Epoche der Lyrik und des Dramas die rhythmischen Formen der Griechen einen wesentlich musikalischen Boden. Das nächste Resultat hiervon ist dasjenige, was man als die Periodenbildung bezeichnen muss. Durch die Vereinigung der einzelnen Tacte zum Kolon ist zwar die Monotonie des Rhythmus überwunden und gegenüber den rhythmischen Empfindungen, die in uns z. B. durch das Anhören des Tropfenfalles erregt werden, ein mannigfach gegliederter, gleichsam organischer Rhythmus erreicht worden, aber die zu den Texteswortert hinzukommende Melodie verlangt eine noch über den Reihenbildungen stehende höhere rhythmische Einheit. In einem einzelnen Kolon von 2, 3, 4 Trochäen oder Dactylen kann sich nicht leicht ein melodisches Ganze aussprechen; um einen das Ohr befriedigenden Abschluss zu haben, dazu bedarf es der Vereinigung von mehreren rhythmischen Reihen. Gewöhnlich sind es zwei κῶλα, welche zu einem melodischen Ganzen verbunden sind, das eine als Vorder-, das andere als Nachsatz der musikalischen Periode. Das erste Glied oder Kolon der Periode heisst bei den Griechen das rechte (δεξιόν), das zweite das linke (ἀριστερόν). Es gibt aber auch eingliedrige (monokolische) Perioden, welche nur aus einem einzigen Kolon bestehen, und ebenso auch mehrgliedrige Perioden (trikolische, tetrakolische u. s. w.), in welchen 3, 4 oder noch mehr Kola zu einer Periode zusammengesetzt sind.

Was wir Modernen Periode nennen, wird auch bei den Griechen mit demselben Worte περίοδος bezeichnet. Die ein- und



zweigliedrige Periode heisst bei ihnen μέτρον, seltener στίχος (*versus*, Vers), die drei- und mehrgliedrige Periode heisst ὑπέρμετρον.

Die innerhalb der Periode herrschende melodische oder musikalische Einheit erfordert auch eine Einheit des die Periode bildenden sprachlichen Textes. Diese sprachliche Einheit, welche den Namen συνάφεια (d. i. Continuität) führt, besteht in folgendem:

1. Am Ende einer Periode muss auch nothwendig ein Wortende (τελεία λέξις) stattfinden.

2. Am Ende der Periode kann unbedingt ein Hiatus eintreten, während dessen Zulassung für den Inlaut der Periode auf ganz bestimmte Fälle beschränkt ist.

3. Am Ende der Periode ist stets eine συλλαβὴ ἀδιάφορος gestattet, d. h. an Stelle einer rhythmischen Länge kann eine sprachliche Kürze gesetzt werden, und umgekehrt an Stelle einer rhythmischen Kürze eine sprachlich lange Silbe, während im Inlaute der Periode die rhythmische Länge durch eine sprachlich lange Silbe ausgedrückt werden muss u. s. w.

Wir können sagen: das Ende (die ἀπόθεσις) einer Periode ist das Ende der in ihr bestehenden sprachlichen Continuität (der συνάφεια), ebenso wie am Ende der Periode ein melodischer oder musikalischer Abschluss stattfindet.

Katalexis.

Die ursprünglichste Formation der Periode besteht darin, dass sowohl die schweren wie die leichten Tacttheile sämmtlicher zu ihr gehörenden Tacte von Anfang bis zu Ende durch besondere Silben ausgedrückt sind. So ist es in dem (dikolischen) dactylischen Hexametron,

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏓

in dem (monokolischen) iambischen Trimetron

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏓

u. s. w. Solche Perioden nennt man akatalektische. — Es kommt aber auch häufig vor, dass ein schwacher Tacttheil (ἄρσις) in der Sprache nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist. Dann wird demselben 1) entweder eine gleich lange Pause substituirt (χρόνος κενός), wofür die Alten das Zeichen ∧

(d. i. λεῖμμα, die 1-zeitige Pause) oder $\bar{\Lambda}$ (2-zeitige Pause) gebrauchten, — oder es wird 2) die dem fehlenden schwachen Tacttheile vorausgehende Länge um so viel Zeit verlängert, wie der fehlende schwache Tacttheil erfordert.

Am häufigsten fehlt der letzte schwache Tacttheil einer Periode z. B. in dem (dikolischen) trochäischen Tetrametron

⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Λ

In diesem Falle heisst die Periode katalektisch. Es kann aber auch im Inlaute der Periode eine Katalexis stattfinden und somit eine Periode mit doppelter Katalexis entstehen, welche den Namen dikatalektisch führt, z. B. das elegische Metron:

⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ $\bar{\Lambda}$ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ Λ

Ebenso gibt es auch trikatalektische, tetrakatalektische Metra u. s. w. Alle Perioden, welche (wie das elegische Metron) im Inlaute eine Katalexis haben, heissen asynartetisch; findet im Inlaute keine Katalexis statt, so ist die Periode eine synartetische.

Am Ende einer Periode kann auch ein ganzer Tact und darüber durch eine Pause ausgedrückt sein. Dann haben wir nach der Terminologie der Alten eine brachykatalektische Periode vor uns.

Die hiermit kürzlich dargelegten Fundamentalgesetze der griechischen Metrik treten nun auch in der Metrik der den Griechen verwandten indogermanischen Völker auf, jedoch mit bestimmten Modificationen, die wir in den folgenden §§ erörtern müssen, wenn wir anders über den Standpunct der griechischen Metrik zu richtigen Vorstellungen gelangen wollen.

§ 2.

Metrischer Standpunct der verschiedenen indogermanischen Völker.

Zeitmaass und Ictus sind, wie wir S. 1 gesehen, die Grundbedingungen des Rhythmus. Die Sprache ist etwas Gegebenes, völlig Fertiges und Abgeschlossenes, das an sich mit dem Rhythmus nichts zu thun hat. Erst der Künstler macht sie in geistiger Freiheit zum Rhythmizomenon, indem er ihr den Rhythmus aufprägt. Aber obwohl an sich ohne Rhythmus, bietet sie dem ῥυθμοποιός gewisse Eigenthümlichkeiten dar, die derselbe gleichsam als Handhaben benutzen kann, wenn er sie dem Rhythmus unterwerfen will. Zunächst eine Handhabe für das rhythmische Zeitmaass. Denn die sprachlichen Silben haben an sich eine quantitative Verschiedenheit: der lange Vocal braucht eine längere Zeit, um ausgesprochen zu werden, als der kurze, und wiederum spricht man consonantisch offene Silben schneller aus als solche, welche durch einen oder mehrere Consonanten geschlossen sind. Der Dichter und Componist kann sich an das hier gegebene natürliche Zeitmaass der Sprache anschliessen, wenn es sich darum handelt, aus den Silben der Sprache Tacte von bestimmter Zeitdauer zu bilden. Sodann bietet die Sprache auch eine Handhabe für den rhythmischen Ictus. Denn die Silben unterscheiden sich durch Verschiedenheit des Accentes, durch Hochton und Tiefton, in Folge deren wir diejenige Silbe, welche durch einen höheren Accent vor den übrigen Silben desselben Wortes hervortritt, die accentuirte Silbe oder Accentsilbe nennen. Der ῥυθμοποιός kann diese natürliche Eigenschaft der Sprache insofern für den rhythmischen Ictus benutzen, als er die Accentsilben zu Ictussilben wählt. Es ist wenigstens Wortaccent und rhythmischer Ictus immerhin etwas Analoges, wenn auch keineswegs dasselbe, denn der Wortaccent beruht auf der Höhe und Tiefe, der rhythmische Ictus auf der Stärke des vocalischen Elementes.

Aber der ῥυθμοποιός, der nach künstlerischer Freiheit die Sprache zum Träger des Rhythmus macht, ist keineswegs für das rhythmische Zeitmaass und den rhythmischen Ictus an die genannten Eigenthümlichkeiten der Sprache gebunden, die Benutzung derselben steht ihm frei, aber ist keineswegs nothwendig. Es lässt sich hier eine vierfache Möglichkeit denken. Erstens: der

Dichter richtet sich in Beziehung auf das rhythmische Zeitmaass nach der natürlichen Silbenprosodie und zugleich in Beziehung auf den rhythmischen Ictus nach dem Wortaccente. Aber diese gleichzeitige Berücksichtigung beider Spracheigenthümlichkeiten kommt in der Wirklichkeit nicht vor, wenn man nicht gewisse Erscheinungen beim Uebergange der altgriechischen in die byzantinische Poesie hierher ziehen will. Zweitens: der Dichter macht die natürliche Quantität der Silben zur Grundlage des rhythmischen Maasses, aber er bestimmt den rhythmischen Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf den Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Wir nennen eine Poesie, in welcher in der hier angegebenen Weise die Sprache zum Rhythmizomenon gemacht ist, eine quantitirende Poesie. Drittens: umgekehrt schliesst sich der Dichter in Beziehung auf den rhythmischen Ictus dem Wortaccente an, aber er bestimmt die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eignem künstlerischen Ermessen, ohne auf die natürliche Prosodie Rücksicht zu nehmen. Eine Poesie, die in solcher Weise die Sprache zum Rhythmizomenon macht, nennen wir eine accentuirende Poesie. Viertens: der Dichter bestimmt die rhythmische Zeitdauer unabhängig von der natürlichen Silbenquantität und ebenso auch den rhythmischen Ictus unabhängig vom grammatischen Wortaccent. Dies ist eine weder quantitirende noch accentuirende Poesie, während die an erster Stelle genannte eine zugleich quantitirende und accentuirende ist.

Die griechische Poesie hat die Sprache nach der zweiten der hier angegebenen vier Arten zum Rhythmizomenon gemacht, sie ist eine quantitirende. Die Poesieen anderer Völker haben die anderen Weisen eingeschlagen. Es ist nothwendig, um den Standpunct der griechischen Poesie in ihrer Eigenthümlichkeit schärfer zu fassen, auch die Poesieen wenigstens der den Griechen verwandten indogermanischen Völker zur Vergleichung herbeizuziehen. Ausser den Griechen hat sich nur ein einziges indogermanisches Volk, nämlich die Inder, durch selbstständige Entwicklung auf den quantitirenden Standpunct gestellt; ein anderes, nämlich die Römer, hat denselben den Griechen abgelernt. Der andere asiatische Zweig der Indogermanen, das Volk der Iranier, steht ursprünglich auf dem zuletzt genannten Standpuncte der poetischen Form, seine Poesie ist weder quantitirend noch accentuirend, sondern verfährt für beide Grundbedingungen des Rhythmus mit völliger Freiheit. Die Indogermanen des westlichen

Europa vertreten den Standpunct der accentuirenden Poesie, nämlich die Germanen und früherhin, ehe sie mit den Griechen in Berührung kamen, auch die Römer und deren altitalische Stammgenossen. Sonderbar, dass im Mittelalter nicht blos die Romanen, nachdem sie die Weise der griechischen Poesie aufgegeben, zur accentuirenden Poesie zurückkehren, sondern auch die Byzantiner dieser Form der Poesie anheimfallen. Nur die Indogermanen Asiens repräsentiren im Mittelalter und in der Neuzeit den quantitirenden Standpunct, die Inder, indem sie die alte quantitirende Weise behaupteten, und die Iranier, indem sie von dem semitischen Volke der Araber die Form der quantitirenden Poesie, wie einst die Römer von den Griechen annahmen. Bei keinem der indogermanischen Völker aber ist die Poesie zugleich eine quantitirende und accentuirende; es ist diese oben als erste Kategorie hingestellte Stufe, wie wir bereits erwähnt haben, zu keiner praktischen Ausführung gelangt. Der als vierte Kategorie hingestellte Standpunct, der mit voller Willkühr verfährt und weder auf Quantität noch auf Accent Rücksicht nimmt, scheint historisch der erste zu sein; es ist die Stufe einer primären Poesie, auf der einst alle Indogermanen gestanden zu haben scheinen.

Ehe wir nun diese verschiedenen Arten der poetischen Form näher zu skizziren versuchen, müssen wir vorher noch darauf hinweisen, dass allen Poesieen indogermanischer Völker die im vorigen § bezeichneten rhythmischen Abschnitte gemeinsam sind: Strophen, Perioden, Reihen, Tacte und Tacttheile. So verschieden sie nun auch das sprachliche Rhythmizomenon in Bezug auf Silbenzeit und Ictus verwenden, so stimmen sie doch darin überein, dass nicht nur mit dem Schluss des Systems oder der Strophe regelmässig ein Gedankenabschnitt beendet ist, sondern dass auch das Ende der Periode fast regelmässig mit einem Satzende zusammenfällt, ja dass sogar die Grenzscheide zweier zu einer Periode vereinter Kola sich mit einem logischen Abschnitte innerhalb des Satzes zu verbinden strebt, in jedem Falle aber durch ein Wortende oder eine Cäsur bezeichnet ist. So machen es die Inder, Iranier und Germanen der alten Zeit, so auch unsere heutige Poesie. Nur allein die Griechen haben sich über diese Einheit der logischen und rhythmischen Abschnitte hinausgesetzt, es genügt ihnen schon, wenn am Ende der Periode nur ein Wortende stattfindet.

I. Die lediglich silbenzählende Metrik.

Die alten Iranier (Zend-Avesta).

Auf diesem Standpuncte steht die Poesie des alten Zend-Volkes. Man bezeichnet mit diesem Namen die alten Bewohner des östlichen Iraniens, in deren Sprache die heiligen Urkunden der Ahura-mazda-Religion, genannt Avesta oder Zend-Avesta, geschrieben sind. Nur ein geringer Rest davon hat die Zeit Alexanders des Grossen überdauert, ein Theil in Prosa, ein anderer in metrischer Form. Die metrische Partie sind Lieder hymnodischen Inhaltes, genannt gâthâs, d. i. ᾠδαί, in den Handschriften nach der Verschiedenheit des Metrums geordnet und in Verse und Strophen abgetheilt. Auch innerhalb der prosaischen Partie findet sich ein metrisches Stück, ein Rest alter epischer Poesie.

Die metrische Form des Verses oder der Periode ist durch nichts charakterisirt als durch bestimmte Silbenzahl und eine bestimmte Verscäsur. Jener Rest epischer Poesie ist in Versen von 16 Silben mit einer Cäsur nach der achten gehalten, deren Schema wir folgendermassen bezeichnen müssen:

⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑

Mit dem Verse ist meist ein Satz abgeschlossen, die beiden Hemistichien oder rhythmischen Reihen stellen sich gewöhnlich durch den Sinn als zwei getrennte Satzhälften dar. Je zwei Verse schliessen sich dem Inhalte nach zu einer distichischen Strophe zusammen. Andere Gedichte sind in Metren von anderer Silbenzahl und in Strophen von mehr als zwei Versen (bis zur pentastichischen Strophe) gehalten. Die bisherige Kenntniss der Zendsprache und namentlich ihrer Prosodie ist noch sehr lückenhaft; von ihrem Wortaccente wissen wir gar nichts. Aber aus dem Vorkommen desselben Wortes an verschiedenen Stellen desselben Metrums ergibt sich, dass die Avesta-Poesie so wenig wie die indische und griechische auf den Wortaccent Rücksicht nimmt; es scheint aber auch die Prosodie unberücksichtigt zu sein. Nach dem bisherigen Stande der Zendphilologie müssen wir sagen, dass die Poesie des Avesta weder eine quantitirende noch eine accentuirende, sondern eine lediglich silbenzählende ist. Ein Rhythmus aber muss in ihr geherrscht haben, denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der Silbenzahl, der Cäsur und der Versanzahl in der Strophe so genau beachtet? und sicherlich musste der Rhythmus mit diesen metrischen Eigenthümlichkeiten im Zusammen-

hange stehen. Ohne bestimmte Zeitintervalle und ohne einen Unterschied des rhythmischen Ictus ist kein Rhythmus zu denken, beides muss den Zendversen unabhängig von der natürlichen Silbenprosodie und dem Wortaccente gegeben sein. Es wird dies gar nicht so sehr auffallen, wenn wir bedenken, dass die Poesie eine gesungene ist und dass im Gesange einerseits die höheren und tieferen Sprachaccente verschwinden, indem an deren Stelle eine grössere Mannigfaltigkeit von höheren und tieferen Tönen tritt, andererseits aber auch die gesungenen Silben meist eine längere Zeitdauer erhalten als im gewöhnlichen Sprechen und mithin also auch die gewöhnliche Silbendauer aufgegeben wird. In Beziehung auf den Ictus machen es die Griechen ebenso wie das Zendvolk, in Bezug auf die Zeit dagegen machen sie die natürliche Silbendauer zum Regulator.

Wir sehen nun aber, dass dem sprachlichen Rhythmizomenon in Bezug auf die rhythmische Reihe Rechnung getragen ist, denn die rhythmische Reihe ist stets durch eine bestimmte Silbenzahl und Wortcäsur bestimmt. In dem oben im Schema angegebenen epischen Verse enthält jede rhythmische Reihe genau acht Silben. Hier lässt sich nun nichts anderes denken, als dass diese acht Silben im continuirlichen Wechsel die schweren und leichten Tacttheile darstellen, entweder mit vorangehendem schweren Tacttheile

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑

oder mit vorangehendem leichten Tacttheile

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

Eine jede Reihe muss eine Tetrapodie (vier Einzeltacte) enthalten, der ganze Vers eine Verbindung von zwei tetrapodischen Reihen, nach griechischer Nomenclatur ein Tetrameter sein. Es ist dieser Tetrameter aber wahrscheinlich weder ein trochäischer, noch ein iambischer zu nennen, denn weshalb sollte der als schwerer Tacttheil stehenden Silbe eine noch einmal so lange Dauer angewiesen sein als dem leichten Tacttheile? Am nächsten liegt, dass die beiden Tacttheile gleich lang sind. Wollen wir für die beiden Tacttheile die für unsere deutsche Metrik eingeführten Termini Hebung und Senkung gebrauchen, so werden wir wohl das Wesen der alten Avesta-Metrik richtig dahin bestimmen, dass wir sagen: der Vers besteht aus einer continuirlich wechselnden Folge von Hebungen und Senkungen, aber die Hebung ist unabhängig vom Wortaccente, ebenso wie die Tactzeit unabhängig von der sprachlichen Prosodie ist. Das erstere hat er mit dem griechischen,

das letztere mit dem germanischen Verse gemein: das in ihm befolgte rhythmische Princip ist die Indifferenz zwischen den Gegensätzen des griechischen und germanischen.

Es wird nun in dem Folgenden durchaus wahrscheinlich werden, dass dieser Standpunct der alten iranischen Metrik der primäre Ausgangspunct für die Metrik der sämmtlichen indogermanischen Völker ist. Es steht damit nicht im Widerspruche, dass am Ende der Entwicklung die poetische Form einiger indogermanischen Völker nahezu auf diesen elementaren silbenzählenden Standpunct zurücksinkt (Byzantiner und Romanen, die indess immer noch zugleich in sofern das accentuirende Princip festhalten, als wenigstens am Schlusse der Reihe Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus stattfindet).

Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitirenden Metrik.

Die Veda-Poesie der Inder.

Von allen indogermanischen Völkern sind den Iraniern die Inder am meisten verwandt, in Sprache, Sitte und Sagen; ja selbst mit demselben gemeinsamen Namen (*arja*, *airja*) benennen sie sich. Diese Verwandtschaft erscheint um so grösser, wenn wir bei den Indern in die früheste Periode ihrer Geschichte, aus der die heilige Veda-Litteratur stammt, zurückgehn. Mit vieler Wahrscheinlichkeit nimmt man an, dass Inder und Iranier auch damals noch, als sich die übrigen Zweige des indogermanischen Stammes bereits von ihnen getrennt hatten, noch einen gemeinsamen Sitz im heutigen Iran einnahmen, bis dann schliesslich die Inder nach dem Süden wanderten und zunächst am Indus und dann weiterhin auch am Ganges ihre bleibende Stätte fanden. Ein durchgreifender Gegensatz zwischen beiden Völkern findet sich nur in der Religion. Die Inder haben die gemeinsame indogermanische Urreligion treuer bewahrt als die Iranier, die sich dem neuen Glauben an Ahura-mazda, der Religion des Zarathusthra, zuwandten und hierdurch eine ganz isolirte Stellung unter den übrigen Indogermanen einnahmen. Dies hindert aber nicht, dass in den Mythen und den untergeordneten göttlichen Gestalten die innigste Berührung zwischen dem Avesta und dem Veda stattfindet. Und da darf es uns nicht wundern, wenn auch die Metra der Lieder, in welchen jene Mythen gesungen werden, im Avesta und Veda

nahezu identisch sind. Denn fast sämmtliche Zend-Metra finden sich mit genau derselben Silbenzahl, derselben Cäsur und derselben Anordnung zur Strophe in den Vedagesängen der Inder wieder, jedoch mit einer Veränderung, die wir als einen Fortschritt von der blos silbenzählenden zur quantitirenden Poesie bezeichnen müssen. Das Ende jedes Verses und zum Theil auch das Ende der inlautenden Reihe des Verses ist nämlich im Veda prosodisch fest bestimmt. Der oben angeführte epische Zendvers erscheint als Vedametrum in folgendem Silbenschema:

⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ — ⏑ ⏒ | ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ — ⏑ ⏒

Auch hier eine Cäsur nach der achten Silbe, auch hier wo möglich ein Satzende am Ende des Verses, auch hier zwei solcher Verse durch Gedankenzusammenhang zu einer distichischen Strophe, dem Anustubh, vereint, welche aus der Vedenzeit mit manchen Veränderungen sich bis ins indische Mittelalter unter dem Namen Çloka als episches Metrum erhalten hat. Der Zendvers ist gleichgültig gegen Wortaccent und gegen Quantität, der Vedavers ist gleichgültig gegen Wortaccent geblieben, aber er ist nicht mehr gleichgültig gegen Quantität. Doch macht sich das Bedürfniss quantitirender Silbenmessung blos für den Schluss des Verses, seltener der inlautenden Reihe geltend, in Beziehung auf den Anfang herrscht wie bei den Iraniern prosodische Indifferenz. Denn wie der vorstehende Vers, sind im allgemeinen auch die übrigen Vedenverse beschaffen: alle silbenzählend, die längeren dikolischen Perioden mit einer festen, die Reihen auseinander haltenden Cäsur, alle im Anfange gegen die Prosodie gleichgültig, am Ende aber entweder mit iambischem oder trochäischem Schlusse, die letztere Art des Schlusses aber als eine iambische Katalexis aufzufassen. Die Längen des Schlusses sind zweifelsohne die Ictussilben. Ob auch der Tactumfang ein wirklich iambischer d. h. dreizeitiger war wie in den Iamben der Griechen, oder ob die Kürze in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer der Länge gleich stand, das wissen wir nicht, denn wir haben zwar indische Metriker, aber sie geben so wenig wie Hephästions Encheiridion über den Rhythmus Aufschluss: einen indischen Aristoxenus gibt es nicht.

Weshalb genügt die quantitirende Messung zunächst für den blossen Versschluss? Weshalb ist sie nicht sogleich für den ganzen Vers durchgeführt? So wie ein Vers gesungen wird, ist der Schluss die am meisten hervortretende Partie, und auch für die Vedenverse müssen wir natürlich ursprünglichen melischen Vor-

trag voraussetzen, die Melodie mag so monoton gewesen sein wie sie will. Dies ist der Grund, weshalb späterhin Romanen und Byzantiner, als sie sich dem Principe der accentuirenden Metrik zuwandten, nur für den Schluss des Verses und der Reihe, nicht aber für die vordere Partie Uebereinstimmung des rhythmischen Accentes mit dem Wortaccente zusammenfallen lassen, dies ist auch der Grund des im Mittelalter in allen Poesieen auftretenden Reimes.

§. 3.

Fortsetzung.

II. Die quantitirende Metrik.

Inder.

Die Metrik der Vedazeit müssen wir als die Uebergangsstufe von der rhythmisch freien, blos silbenzählenden, zu der quantitirenden Form der Poesie ansehen, sie schwankt in der Mitte dieser beiden Principe. In der auf die Veda-Periode folgenden Zeit der indischen Poesie ist dies Schwanken durchbrochen, sie hat sich gänzlich auf den quantitirenden Standpunct gestellt. Denn hier ist auch der An- und Inlaut des Verses prosodisch fest bestimmt. Doch haben wir zu sondern zwischen dem epischen Metrum, dem Çloka, und den mannigfaltigen lyrischen Metren. Jenes, eine Fortbildung des vedischen Anustubh, hat den früheren Standpunct, der seinen Ursprung bezeichnet, nicht völlig aufgegeben, diese dagegen tragen dem Standpuncte des ganz und gar quantitirenden Principes vollständig Rechnung. Es zeigen diese Formen der späteren Sanskrit-Lyrik im allgemeinen die Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik: wir finden zahlreiche Auflösungen, wir finden logaödische und selbst päonische Bildungen und an Buntheit des metrischen Schemas können sie mit den pindarischen Metren wetteifern. Doch fehlt die Freiheit des griechischen ῥυθμοποιός, der stets neue poetische Formen schafft. Die einmal vorhandenen Versschemata sehen wir stets von neuem wiederholt, und auch da, wo strophische Composition vorhanden ist, folgen mit wenig Ausnahmen isometrische Formen unter genauer Festhaltung des Silbenschemas auf einander. Es mag der Fall sein, dass wir hier nur die letzten Ausläufer nachvedischer Lyrik vor uns sehen, dass eine Periode originellerer Rhythmopöie

vorausging, ähnlich wie der alexandrinischen Periode die schöpferische Zeit des klassischen Griechenthums; denn es ist wohl unzweifelhaft, dass bei den Indern die Litteraturdenkmäler einer älteren Periode der Lyrik und Dramatik verloren gegangen sind, welche die Zeit des Veda mit jener späteren durch die uns vorliegenden lyrischen und dramatischen Dichtungen vertretenen Zeit vermitteln. Fast ebenso wie dieser Verlust ist es zu beklagen, dass wir vom Rhythmus der indischen Verse keine Kunde haben; nur auf dem Wege der Hypothese können wir über Tactgrösse und rhythmische Icten der sorgfältig gewahrten metrischen Schemata mit ihren häufigen Gegensätzen zahlreicher Längen und zahlreicher Kürzen, die auf Contraction und Auflösung hindeuten, urtheilen.

Griechen.

Die Griechen stehen schon in den ältesten Denkmälern ihrer Poesie lediglich und vollständig auf dem quantitirenden Standpuncte der späteren Inder, ohne dass wir von einer der Veda-Metrik entsprechenden Uebergangsstufe irgendwelche Reste fänden. Freilich herrschen im Homerischen Epos in mancher Beziehung noch andere Normen für die Verwendung des sprachlichen Rhythmizomenon als später, insbesondere ist nicht zu übersehen, dass eine wortauslautende Kürze noch vielfach als Länge benutzt werden kann (die dritte Art der συλλαβὴ κοινή nach der Theorie Heliodors und Hephästions), die späterhin nur als rhythmische Kürze fungirt. Sehen wir auch in der frühesten Poesie nur ein einziges Metrum, den epischen Hexameter, vertreten, so leidet es doch keinen Zweifel, dass auch schon zur Homerischen Zeit in der Lyrik des Volksgesanges auch noch andere Maasse angewendet wurden, die dann späterhin erst durch Archilochus in die eigentliche musische Kunst Eingang finden und zu immer mannigfaltigeren Formen sich herausbilden. Trotz der grossen Verluste in der lyrischen Litteratur der Griechen können wir den ganzen Entwicklungsgang der griechischen Metrik fast vollständig überschauen. Die eigentliche Blüthezeit der metrischen Kunst ist die Zeit der Perserkriege; die Periode des peloponnesischen Krieges hat schon merklich an schöpferischer Kraft, an Sinn für die Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen als des Ausdrucksmittels des verschiedenen ἦθος und πάθος verloren, bis dann endlich die alexandrinische Zeit hereinbricht, die es wohl versteht, die poetischen Texte

kritisch zu hüten, aber für metrische Neubildungen im ganzen ebenso wenig Sinn wie originelle poetische Schöpferkraft hat und bei aller Fertigkeit, die einfacheren Metra der alten Dichter nachzubilden, doch nur ein sehr ungenügendes System für die Normen der alten ῥυθμοποιοί aufgestellt hat. In der byzantinischen Zeit endlich tritt mit dem völligen Aufhören des alten hellenischen Wesens eine Revolution in der metrischen Form ein, deren erste Anfänge sich in einer Berücksichtigung des Wortaccentes neben der Quantität der Silben verrathen und die in ihrem weiteren Fortgange die quantitirende Metrik in eine accentuirende verwandelt.

Wir werden späterhin auf diese accentuirende Poesie der byzantinischen Griechen näher einzugehen haben, für jetzt aber müssen wir nur darauf hinweisen, dass die altgriechische Poesie dem Wortaccente gar keine Berücksichtigung zu Theil werden lässt. Dies Factum liegt klar vor unseren Augen, denn wir sehen den rhythmischen Ictus durchaus unabhängig von dem Wortaccente auf die Silben des Verses vertheilt, dergestalt, dass in den meisten Fällen ein Conflict zwischen Wortaccenten und rhythmischen Accenten stattfindet. Uns Deutschen will diese Thatsache nicht recht natürlich erscheinen, denn in unserer deutschen Poesie ist der rhythmische Accent gesetzmässig an den Wortaccent gebunden, ein durchweg stattfindender Widerstreit zwischen beiden würde sich für unsere Poesie gar nicht denken lassen. Daher ist denn auch im Ernste der Gedanke ausgesprochen worden, dass die griechische Poesie der klassischen Zeit unmöglich das uns überlieferte Accentsystem gehabt haben könne, dass dies erst ein Product der alexandrinischen Zeit sei u. dgl. Die Widerlegung einer solchen Hypothese gehört der wissenschaftlichen Grammatik an, hier handelt es sich darum, die uns Deutschen so befremdliche Thatsache des Conflictes zwischen Wortaccent und rhythmischen Ictus zu erklären. Es ist hier von vorn herein auszusprechen, dass Wortaccent und rhythmischer Ictus ihrem Wesen nach etwas durchaus verschiedenes sind, so geeignet auch der Wortaccent erscheint, bei der Rhythmisirung der Sprache zugleich die Function des rhythmischen Ictus auf sich zu nehmen. Wir sehen sowohl aus der Instrumentalmusik wie aus dem Gesange, dass der rhythmische Ictus nichts anderes ist als eine stärkere Intension bei der Hervorbringung des Tones: wir können ihn ein gelindes *marcato* nennen. Der Wortaccent aber besteht seinem Wesen nach nicht in der grösseren Stärke, sondern in der grösse-

ren Tonhöhe des Vocales. Diese seine Natur haben die Griechen richtig erkannt. Deshalb bezeichnen sie mit musikalischen Terminis technicis den accentuirten Vocal als τόνος ὀξύς, den nicht accentuirten als τόνος βαρύς, den einen als hohen, den anderen als tiefen Ton. In dem Wechsel der hohen und tiefen Vocale besteht das Melodische des Sprechens oder der φωνὴ λογική, wie es Aristoxenus im Gegensatze zum Gesange (der φωνὴ διαστηματική) nennt. Dass wir uns über die Verschiedenheit der Tonstufen in der φωνὴ λογική keine genaue Rechenschaft zu geben im Stande sind, dafür findet Aristoxenus den Grund in der grösseren Raschheit des Sprechens. Dionysius de comp. 11 sagt, dass sich die verschiedenen Tonstufen beim Sprechen, die τόνοι ὀξεῖς und βαρεῖς, in einem Quintenintervalle bewegen; höher als eine Quinte steigen wir nicht in die Höhe und auch tiefer nicht herab. Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἑνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὀξύ, οὔτε ἀνίεται τοῦ χωρίου τούτου πλεῖον ἐπὶ τὸ βαρύ. Er hätte noch hinzufügen können, dass wir nicht allen Accentsilben ein und dieselbe Tonhöhe geben, dass in der ruhigen, wenig bewegten Rede die Intervallverschiedenheiten des Sprechens geringer, und wo mit Erregtheit und Leidenschaftlichkeit gesprochen wird, grösser sind; Zorn und Verzweiflung vermögen das von Dionysius angegebene Quintenintervall noch zu überschreiten.

Auch in unserer deutschen Sprache ist der accentuirte Vocal der Hochton, der nicht accentuirte der Tiefton. Da hier aber der Hochton, von den Compositionen abgesehen, stets auf der Wurzelsilbe des Wortes ruht, also auf derjenigen Silbe, welche für den Begriff die bedeutungsvollste ist, so verbindet sich mit dem Hochtone zugleich eine gewisse Energie der Stimme, ein *marcato*. Ganz und gar ist dies in der declamatorischen Poesie der Fall, denn abweichend von der Art und Weise, wie die Griechen und Inder das sprachliche Rhythmizomenon behandeln, verlegt unsere Poesie den rhythmischen Ictus auf die accentuirten Silben. Derselbe Vocal hat alsdann zugleich den Hochton und das *marcato* oder die stärkere Intension des rhythmischen Ictus. Und von dieser unserer deutschen Weise können wir uns nicht losmachen, wenn wir griechische Verse declamiren, wir verbinden die griechischen Ictussilben zugleich mit dem Hochtone und lassen den griechischen Wortaccent unberücksichtigt.

So ist es in der recitativen Poesie, anders aber in unserer melischen Poesie, d. h. im Gesange. Die Accentsilbe des Wortes hat auch in der Melodie fast überall den rhythmischen Ictus, aber sie hört auf Accentsilbe oder Hochton im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein, denn das ganze System der τόνοι ὀξεῖς und βαρεῖς geht unter in den von der Sprache unabhängigen hohen und tiefen Tönen der Melodie. Wie häufig kommt es vor, dass die den rhythmischen Ictus tragende Silbe im Gesange eine tiefere Tonstufe hat, während wir im leichten Tacttheile bei einer ictuslosen Silbe zu einer höheren Tonstufe emporsteigen. In der griechischen Melik ist dies, wie die erhaltenen antiken Melodieen zeigen, ebenso. Auch Dionysius macht in der oben angeführten Stelle auf diese Verschiedenheit der τόνοι beim Sprechen und Singen aufmerksam. Er verweist seine Leser auf die Melodie der Verse aus Euripides' Orest 140:

Σῖγα σῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης
τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε,
ἀποπρὸ βᾶτ' ἐκεῖς', ἀποπρό μοι κοίτας.

Die sechs ersten Silben, die beim Sprechen verschiedene τόνοι haben, sind in der Melodie ὁμότονοι, bewegen sich auf ein und derselben Tonstufe, und so nimmt auch für die folgenden Tacte die Melodie auf die Wortaccente ganz und gar keine Rücksicht. Man wird sich hieraus überzeugen, dass in der melischen Poesie einerseits die natürlichen Tonunterschiede der Sprachaccente gänzlich verschwinden, andererseits aber auch die Ictussilbe sehr häufig einen τόνος βαρύτερος, die ictuslose Silbe einen τόνος ὀξύτερος hat. Der Rhythmus verlangt es keineswegs, dass sich mit dem Ictus der Hochton verbindet.

Bedenken wir nun, dass die griechische Poesie ursprünglich eine durchaus melische ist, dass sich die Gesetze der Rhythmik und Melik auf dem Gebiete des Gesanges, wo die Wortaccente, wie wir gesehen haben, gegen die mannigfaltigen Töne der Musik verschwinden müssen, herausgebildet haben, so wird es uns keineswegs auffallen, dass die griechische Metrik gegen den Wortaccent durchaus gleichgültig ist und die rhythmischen Ictussilben ganz unabhängig von den grammatischen Accentsilben bestimmt.

Aber wie ist es bei solchen Metren, die sich von dem melischen Vortrage emancipirt haben, die wie die Hexameter des

Epos declamirt werden? Haben es hier die Rhapsoden und Schauspieler wie wir Deutschen beim Recitiren unserer Verse gemacht, haben sie die rhythmische Ictussilbe auch zu einer betonten gemacht? Sie würden es sicherlich so gemacht haben, wenn in der griechischen Poesie wie in der unsrigen der rhythmische Ictus lediglich auf betonte Silben vertheilt wäre. Aber es ist dies nicht der Fall; auch in den zu recitirenden Versen fällt ebenso wie im Melos der τόνοϲ ὀξύϲ häufig genug auf einen leichten, der τόνοϲ βαρύϲ auf einen schweren, den Ictus tragenden Tacttheil. Es ist schwerlich zu denken, dass die Griechen, einem nur in deutschen, aber nicht in ihrer Sprache bestehenden Wortaccent Rechnung tragend, gelesen haben sollten

Τρῶεϲ δ' αὖθ' ἐ-τέ ρωθεν ἐ- πὶ θρω ϲμῷ πεδί οι - ο

anstatt dem eignen Accente zu folgen

Τρῶεϲ δ' αὖθ' ἐ-τέ ρωθεν ἐ- πὶ θρω ϲμῷ πεδί οι-ο

Die hier angegebenen Noten sollen kein Singen in Terzenintervallen, sondern blos die Tonverschiedenheit des Accentes beim Declamiren bedeuten. Anders als in der zweiten Art können die Griechen ihre Verse nicht declamirt und recitirt haben; uns wird dies freilich nicht leicht, aber den Griechen kann es nicht schwer gefallen sein, da sie von Anfang an das *marcato* und die Tonhöhe, oder den rhythmischen Ictus und den Hochton, als etwas dem Wesen nach verschiedenes von einander zu sondern gewohnt waren. Vocalhöhe und Vocalstärke ist nun einmal nicht dasselbe, nur die deutsche Poesie hat beides nach der Freiheit, mit welcher der ῥυθμοποιόϲ über das Rhythmizomenon der Sprache gebietet, zusammenfallen lassen. Es wird uns bei einiger Anstrengung nicht schwer fallen, uns beim Recitiren griechischer Verse von unserer deutschen Gewohnheit frei zu machen und auch in der Poesie dem griechischen Accente sein Recht zu geben. Die Griechen vermochten sogar noch etwas, was in dem obigen Schema unbezeichnet geblieben ist und uns bei der Natur unserer Sprache wohl unmöglich werden wird, nämlich im τόνοϲ περιϲπώμενοϲ auf ein und demselben Vocale von der Höhe in die Tiefe herabzusinken und dessen erste Hälfte als τόνοϲ ὀξύϲ, die zweite als βαρύϲ zu sprechen.

Die hiermit gegebene Erörterung will selbstverständlich nicht das Festhalten des griechischen Accentes in den griechischen Versen als etwas für uns nothwendiges hinstellen, sondern nur über das Verhältniss des griechischen Wortaccentes zum rhythmischen Ictus eine klare Vorstellung geben. Die in der griechischen Poesie bestehende Unabhängigkeit des rhythmischen Ictus vom grammatischen Hochtone ist von A. W. Schlegel absichtlich nachgebildet in dem Verse:

Wie oft Seefahrt kaum vor rückt, müh volleres Rudern

Im dritten und vierten Tacte hat die Ictussilbe den Tiefton, die ictuslose Silbe den Hochton. Uns ist das etwas lästiges und beschwerliches, daher sucht dies Schlegel zur rhythmischen Malerei zu benutzen. Den Griechen aber ist es etwas durchaus gewohntes und natürliches; ihnen würde unsere Art, ihre Verse mit falschem Accent zu recitiren, ein ebenso falscher Eingriff in die Rechte der Sprache erscheinen, als wenn Jemand in dem vorliegenden Verse Schlegels der ersten Silbe des dritten und vierten Tactes den Hochton, der zweiten Silbe den Tiefton geben wollte. Wir haben dies Beispiel deshalb angeführt, weil sich der Deutsche an ihm die griechische Weise mit leichter Mühe geläufig machen und von hier aus auf das Lesen der griechischen Verse anwenden kann.

Römer.

Die römische Poesie, seit sie mit Livius Andronicus die griechischen Metra an Stelle des einheimischen versus Saturnius bei sich einzubürgern angefangen, tritt aus der Reihe der accentuirenden in die der quantitirenden über. Sie weicht indess darin von der griechischen ab, dass sie ungleich häufiger als diese die accentuirte Silbe zur Ictussilbe macht. Mag dies nun gleich der von den älteren römischen Dichtern mit Vorliebe angewandten Alliteration noch ein Rest der früheren Stufe altheimischer accentuirender Poesie sein, oder mag es, wie Andere wollen, lediglich in der Eigenthümlichkeit des lateinischen Accentsystemes beruhen, welches allen trochäisch und spondeisch auslautenden Wörtern auf der vorletzten Silbe den Wortaccent gibt: es ist immerhin Thatsache, dass bestimmte Metra an bestimmten Stellen fast überall den rhythmischen Ictus mit dem

Wortaccente verbinden. So in der Mitte (aber nicht am Ende) des iambischen Senars und trochäischen Septenars, am Ende (aber nicht in der Mitte) des Hexameters, des phaläceischen Hendecasyllabus, des sapphischen Verses. Wir können dies allgemein so fassen: in der lateinischen Poesie fällt rhythmischer Ictus und Wortaccent zusammen, wo nach einem Trochäus oder Spondeus und meist auch nach einem Dactylus eine Cäsur oder ein Versende eintritt; es findet ein Conflict zwischen beiden statt bei Ausgängen auf den Iambus und Anapäst, z. B. am Ende beider Kola des Pentameters, des iambischen Trimeters, des alcäischen Hendecasyllabus, des asclepiadeischen Verses. Wie die Griechen, so haben ohne Zweifel auch die Römer, wenn sie Verse lasen, den Wortaccent nicht minder scharf berücksichtigt als in der Prosa. Uns Deutschen gelingt es viel leichter, bei lateinischen Versen als bei griechischen dem Wortaccente zu folgen, eben weil er hier häufiger durch den rhythmischen Ictus unterstützt wird. Indem nun an der einen Stelle des Verses rhythmischer Ictus und Wortaccent auseinandergehen, an der anderen wieder zusammentreffen, entsteht ein für uns sehr bemerkbarer, aber keineswegs unschöner Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe, gleichsam zwischen Dissonanz und Consonanz. Es treten z. B. im Elegeion folgende Accente hervor:

Hunc cecinere diem Parcae fatalia nentes,
stamina non ulli dissoluenda deo,
hunc fore Aquitanas posset qui fundere gentes
quem tremeret forti milite victus atur.
evenere; novos pubes Romana triumphos
vidit, et evinctos brachia capta duces.

Die mit dem rhythmischen Ictus zusammenfallenden Accente sind hier durch ′, die ihm widerstrebenden durch ″ bezeichnet. Aus den hier angeführten Beispielen ergibt sich bereits, dass das Accentverhältniss für alle Verse desselben metrischen Schemas im Lateinischen ein constantes ist (denn einzelne Abweichungen wie *quem tremeret forti* neben *stamina non ulli* haben wenig zu bedeuten). Gerade durch diese constante Wiederkehr wird die Accentuation des Verses fühlbar und sie kann den Römern so wenig wie uns entgangen sein. So muss auch der römische

Komödiendichter von dem eigenthümlichen Accentverhältniss des Senars und Septenars, welches mindestens eben so scharf hervortritt wie jenes im Hexameter und Pentameter, ein Bewusstsein gehabt haben, um so mehr, weil die altheimische Poesie der Römer entschieden sich an die Wortaccente anlehnte. Ich kann nicht glauben, dass gegen das Wissen und den Willen des Plautus in der Mitte seiner Trimeter die Wortaccente mit den rhythmischen Icten übereinstimmen; ich muss annehmen, dass sowohl Plautus wie die Späteren mit Bewusstsein und mit Absicht die Verse so gebildet. Auch die späteren Griechen, wie Babrius und die Anakreonteen-Dichter, kommen auf dasselbe Princip hinaus. Die lateinische Poesie ist eine quantitirende wie ihr Vorbild die griechische Poesie: aber sie ist für bestimmte Partieen des Metrums zugleich eine accentuirende, was bei den älteren Griechen durchaus nicht der Fall ist, wohl aber in der Uebergangsstufe von der altgriechischen in die byzantinische Zeit.

Quantitirende Metrik mit Reim bei Indern und Persern.

Die Germanen haben stets eine accentuirende Poesie gehabt und haben sie bis auf den heutigen Tag. Auch Romanen und Byzantiner, nachdem sie die quantitirende Poesie ihrer Vorfahren aufgegeben, treten dem accentuirenden Principe bei. Vom Mittelalter an ist die gesammte Poesie der Indogermanen Europas eine accentuirende*), nur die Poesie der Asiaten repräsentirt von jetzt an das quantitirende Princip. Aber es verbindet sich mit dieser mittelalterlichen und modernen quantitirenden Poesie der Reim, der gleichmässig im Orient und Occident sich der gesammten Poesie bemächtigt, so unbekannt er auch im Alterthume war.

Am frühesten tritt er bei den Indern auf. Bei ihnen hat sich das Alterthum früher ausgelebt als bei anderen Völkern; dieselben Erscheinungen, welche bei Griechen und Römern die Grenzscheide des Alterthums und Mittelalters bezeichnen, treten bei Indern wohl um ein halbes Jahrtausend früher ein. Dahin gehört vor allem die grosse Sprachrevolution, die aus dem alten

*) Auch die Poesie der Slaven, in deren Sprache durch fast durchgängige Verkürzung aller ursprünglichen Längen die prosodischen Unterschiede überhaupt zurücktreten. Von der Poesie der Celten habe ich keine Kunde. Die litauischen *dainos* accentuiren, so viel ich unterscheiden kann.

Sanskrit in ganz analoger Weise ein Prakrit schuf, wie sie aus dem Lateinischen das Romanische, aus dem Altgriechischen das Neuhellenische entstehen liess. Dahin gehört auch das Aufkommen einer neuen Religion bei den Indern, die mit der alten Volksreligion vollständig abbricht. Beide Erscheinungen gehen insofern Hand in Hand, als zunächst die dem Buddhimus angehörige Litteratur sich der prakritischen Volkssprache zuwendet. Dieses Gebiet der Litteratur muss nun wohl, wenigstens innerhalb des Indogermanenthums, für dasjenige erklärt werden, in welchem der Reim am frühesten aufgetreten. Wir sehen ihn von hier aus auch in die dramatische Poesie der Inder Eingang finden, indem das Sanskrit mit dem Prakrit je nach den verschiedenen Rollen vereint ist; die lyrischen Metra sind hier dieselben quantitirenden Verse, deren wir oben gedachten, aber in den einzelnen Strophen sind die quantitirenden Verse durch schliessenden Reim vereint, entweder so, dass zwei auf einander folgende Verse, oder auch so, dass die sämmtlichen Verse der Strophe auf einen gemeinsamen Reim ausgehen.

Sodann sind die Iranier des Mittelalters und der Neuzeit die Repräsentanten einer zugleich quantitirenden und reimenden Poesie, von Firdôsi und Hâfiz an bis auf unsere Tage. In der Geschichte der poetischen Form nimmt dieselbe eine besonders wichtige Stelle ein. Von dem Wohllaut der an tönenden Vocalen so reichen und wieder auch durch energische Consonantenfülle ausgestatteten neuiranischen Sprache begünstigt (auch heut zu Tage scheint kurzes i und a hauptsächlich nur in den westlichen Dialekten zum klanglosen e verflüchtigt zu werden), übertrifft die persische Poesie an stolzer Pracht der äusseren Form wohl alle Poesieen des Mittelalters und der neueren Zeit. Die Wahrung der Prosodie ist ausserordentlich genau. Hier ist es nun aber von Interesse, gegenüber der quantitirenden Poesie der Griechen, Römer und Inder, die im allgemeinen in der Art und Weise, das sprachliche Rhythmizomenon dem Rhythmus zu unterwerfen, genau demselben Princip folgen, einen wesentlich anderen Standpunkt anzutreffen. Die griechischen Theoretiker lehren, dass zum Aussprechen eines Vocales mit folgendem Consonanten eine längere Zeit gehöre als zum Aussprechen eines solchen Vocals, auf den kein Consonant folgt. Dies ist eine völlig richtige Thatsache, deshalb machen 2 folgende Consonanten mit wenig Ausnahmen den kurzen Vocal zur rhythmi-

schen Länge, wie umgekehrt langer Vocal vor unmittelbar folgendem Vocale dem griechischen und lateinischen Dichter vielfach als rhythmische Kürze gilt. Dem persischen Dichter ist ein einfacher die Silbe schliessender Consonant schon ausreichend, um den vorausgehenden kurzen Vocal als Länge zu gebrauchen. Wo der persische Dichter im Inlaute der rhythmischen Reihe mit Wörtern zu operiren hat, die auf einen kurzen Vocal und zwei Consonanten auslauten, da nimmt er geradezu, wenn das folgende Wort consonantisch beginnt, einen in der Prosa nicht vorkommenden euphonischen Hülfsvocal an, ein tonloses kurzes e, welches für den Vers den Zeitbetrag einer vollen kurzen Silbe hat. Dasselbe geschieht in gleichem Falle bei Wörtern, welche auf langen Vocal und einfachen Consonanten ausgehen; nur langer Vocal mit folgendem dentalen Nasale macht das euphonische e nicht nothwendig.

˘ ˊ ˘ ˊ ˘ ˊ ˘ | ˘ ˊ ˘ ˊ ˘ ˊ ˘

Îrân kunâm-i schêrân, | kharschidĕ schâh-i Îrân;
zân-astĕ schêr o kharschid | nakschî dirafsch-i Dârâ.

Der Löwen Schlucht ist Iran, | und Irans Schah die Sonne:
drum schmücken Leu und Sonne | die Fahne des Darius.

Die Wörter *kharschid* (= *sol*) und *ast* (= *est*) bedürfen vor folgendem Consonanten eines euphonischen *ĕ*, daher *kharschidĕ*, *astĕ* (das letztere wird dadurch wieder zweisilbig wie altpersisches und Sanskrit *asti*, griechisches ἐςτί). Es ist die persische Poesie, wie wir sehen, ein merkwürdiges Beispiel, wie der ῥυθμοποιός den Vocalismus der Sprache bereichert. Will uns ein solches Factum aber unerklärlich erscheinen, so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme, dass jener bis jetzt als euphonischer Zusatz aufgefasste Vocal der Rest des alten vocalischen Auslautes sei, der in einer früheren Sprachperiode in der That in allen jenen Wörtern, die hier in Frage kommen, gestanden hat und demnach auch etwa zur Zeit des Firdôsi noch nicht völlig verschwunden wäre. Dann hätte die Poesie ein werthvolles altes Sprachelement, welches in der Prosa untergegangen, gerettet, was für die Sprachgeschichte nicht minder interessant sein würde als die zuerst gegebene Auffassung für die Geschichte der Rhythmopöie. Die französische Poesie würde in der Wahrung des in der Prosa stummen *e* ein Analogon darbieten.

Der Reim der neupersischen Metrik steht mit der Strophen-

bildung in genauestem Zusammenhange. Die allgemeine Grundform der Strophenbildung ist die distichische: je zwei Perioden (Verse) von gleichem metrischen Schema schliessen sich durch Einheit des Gedanken-Inhaltes und fast überall aufs genaueste gewahrte Interpunction am Ende der zweiten Periode zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, welches man nicht anders denn als Strophe bezeichnen kann (isometrisch-distichische Strophe wie in den Çlóka-Dichtungen der Inder, wie in vielen lyrischen Gedichten der Sappho). In Beziehung auf den Reim besteht ein Unterschied zwischen den epischen und lyrischen Strophen. Die beiden Verse der epischen Strophe schliessen mit demselben Reime, ähnlich wie in der modernen abendländischen Poesie: *a a* | *b b* | *c c* | *d d* u. s. w. Für ein lyrisches Gedicht dagegen herrscht das Gesetz, dass jeder Schlussvers sämmtlicher Strophen auf denselben Reim auslautet; die Anfangsverse der Strophen haben freien (nicht reimenden) Ausgang, mit der einzigen Ausnahme, dass der erste Vers der ersten Strophen den Reim-Ausgang der Schlussverse der Strophen theilt. *a a* | *b a* | *c a* | *d a* u. s. w. (sogenannte Gaselen-Form).

Von ungemeinem Interesse für die griechische Metrik sind nun insbesondere noch die metrischen Schemata der persischen Verse im einzelnen, denn es gibt kein Volk der Erde, welches in seiner metrischen Formation eine solche durchgreifende Analogie zu der Metrik der Griechen zeigt, wie die Perser. Wir müssen auf diesen Punct am Ende der Einleitung § 5 zurückkommen.

§. 4.

Fortsetzung.

III. Die accentuirende Metrik.

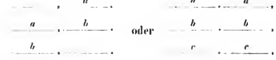
Alliterirende Poesie der alten Germanen und Italiker.

Als Hauptrepräsentanten der accentuirenden Poesie, die für das sprachliche Rhythmizomenon die natürliche Silbenlänge unbenutzt lässt, dagegen die Wortaccente zum Träger des rhythmischen Ictus wählt, sieht man gewöhnlich die Germanen an. Leider sind über die Messung des altgermanischen Verses trotz sorgfältiger Untersuchung noch nicht alle Zweifel geschwunden, ja es haben sich bisher die Ansichten auch über die allgemeinsten Principien nicht einigen wollen. Was daher in dem Folgenden gesagt wird, muss vielleicht später gegen die Ergebnisse weiterer

Forschungen zurückgenommen werden; ich folge der Ansicht, die mir gegenwärtig die richtige zu sein scheint; sie prüfend und polemisch gegen andere Ansichten abzuwägen, dazu ist hier der Ort nicht.

Man bezeichnet die ältere Poesie der germanischen Stämme, nämlich der Normänner oder Skandinavier, der Angelsachsen, der deutschen Niedersachsen und der Hochdeutschen gewöhnlich als alliterirende Poesie. Zwei oder auch drei von den Wörtern zweier benachbarten Reihen beginnen mit einem gemeinsamen Consonanten oder einem Vocale, und zwar sind dies solche Wörter, auf denen der Hauptnachdruck, die stärksten logischen Satzaccente, ruhen. Diese Alliteration bedingt aber ebenso wenig den Rhythmus wie der Reim; denn wie der Reim zwei Reihen oder Perioden durch gemeinsamen Auslaut vereinigt, so vereinigt hier verschiedene Wörter im Inlaut der Reihe oder des Verses ein gemeinsamer Anlaut. Alliteration ist gleich dem Reime auch in einer unrhythmischen Sprache möglich, d. h. einer solchen, welche auf keine Gleichmässigkeit der sich durch die Sprache ergebenden Zeitabschnitte bedacht ist. Manche Stellen altgermanischer Poesie (im Heliand) machen auch in der That den Eindruck, als ob hier kein Rhythmus vorhanden sei, aber im allgemeinen steht das Vorhandensein des Rhythmus als Thatsache fest. Zum Rhythmus gehören nun nothwendig Tacte und Reihen, bei melischem Vortrage ausserdem noch Perioden (Verse) und Systeme (Strophen). Die Reihen sind durch die handschriftliche Ueberlieferung bestimmt, zum Theil auch die Strophen. Die letzteren sind am klarsten für die epischen und Spruchdichtungen der alten skandinavischen Poesie und setzen mit Nothwendigkeit voraus, dass hier der Vortrag ein melischer war. Es stehen diese epischen Einzellieder der Edda in ihrer Stellung, die sie im rhythmischen Entwicklungsgange der Poesie einnehmen, trotz der Verschiedenheit der Jahrhunderte, den vorhomerischen κλέα ἀνδρῶν parallel. Der altsächsische Heliand und andere grössere altgermanische Epen haben die Beziehung auf den melischen Vortrag und damit die strophische Gliederung aufgegeben. In der Perioden- oder Versbildung nimmt die Poesie der Edda folgenden Standpunct ein: Entweder werden je zwei aufeinander folgende Reihen zu einer dikolischen Periode vereint, und dann ist das äussere Zeichen der periodischen Einheit die den beiden Reihen gemeinsame Alliteration. Oder es treten zwei Reihen mit ge-

meinsamer Alliteration zu einer Periode oder einem Verse zusammen, während die dritte Reihe ihre eigne Alliteration hat und eine eigne monokolische Periode bildet, etwa den Bildungen des Archilochus vergleichbar, in denen auf einen dactylischen Hexameter (aus 2 Tripodieen) eine epodische dactylische Penthemimeres (eine einzige Tripodie) folgt. Dies sind die beiden vornehmsten altnordischen Metra, das eine *Fornyrdalag*, das andere *Liodahâttr* genannt. Das eine davon, die stete Wiederholung der aus zwei Reihen bestehenden Periode, treffen wir nun auch in den übrigen germanischen Dialekten an; wie es die einfachste, so ist es auch sicherlich die älteste metrische Bildung. Man nennt jetzt eine solche Periode gewöhnlich die Langzeile. Das gemeinsame äussere Band der in ihr enthaltenen 2 Reihen ist, wie schon gesagt, die Gemeinsamkeit der Alliteration. Ausserdem findet sich das von Iraniern und Indern befolgte Gesetz, dass das Ende der Periode wo möglich mit dem Satzende, und dass die Fuge der beiden inlautenden Reihen mit einem mehr oder weniger hervortretenden Gedankenabschnitte innerhalb des Satzes zusammentrifft, auch bei den alten Germanen, zumal bei den Skandinaviern, wieder. Der altsächsische Heliand zeigt hier eine gewissermassen künstlichere Form, eine eigenthümliche Verschränkung, die man durch folgendes Schema bezeichnen kann:



d. h. die stärkere Interpunction fällt zwischen zwei gleich alliterirende Reihen, die schwächere Interpunction zwischen zwei ungleich alliterirende Reihen, was man, wie es das doppelte Schema angibt, entweder so auffassen kann: die zweite Reihe der Periode alliterirt mit der ersten Reihe der folgenden langzeiligen Periode — oder: der Hauptgedankenabschnitt fällt nicht an das Ende, sondern in die Mitte der Langzeile. Die erstere Auffassung möchte ich vorziehen, denn bei der zweiten Auffassung würde sich die sonderbare Erscheinung ergeben, dass im Heliand der Anfang eines jeden neuen Abschnittes (mögen wir den nun Capitel, oder Buch, oder Gesang nennen) stets in die Mitte einer Langzeile fallen würde.

Aber die elementare Bedingung des Rhythmus ist das Vor-

handensein von Tacten. Auch die Reihen der Edda, des Beowulf, des Heliand müssen Tacte enthalten, d. h. die von der rhythmischen Reihe eingenommene Zeit muss in gleiche kleinere Zeitabschnitte zerfallen, deren Ausdruck das Rhythmizomenon der Silben ist. Es ist vorauszusetzen, dass diese Tacte gleiche Zeitdauer haben. Wer da meint, dass man bei einer so einfachen Poesie, wie der altgermanischen, keine Tactgleichheit des Rhythmus voraussetzen dürfe, der macht sich vom Tacte sonderbare Vorstellungen, denn Tactgleichheit ist gerade die allereinfachste und naheliegendste Form, die überhaupt existirt; Ungleichheit der auf einander folgenden Tacte gehört (in der griechischen wie in der modernen Rhythmik) einer sehr entwickelten Kunststufe der Rhythmopöie an. Die Bauern beim Dreschen wahren mit ihren Flegeln die genaueste Tactgleichheit, ein praktischer Beweis, dass das Gefühl für Tactgleichheit als die einfachste Form des Rhythmus ein Jedermann angeborenes ist; bei jeder Abweichung von dem einmal angefangenen Tacte würden sie sich auf die Köpfe schlagen. Und die alten ehrwürdigen Sänger der Edda und ihre Genossen unter den übrigen deutschen Stämmen wären dieses rhythmischen Gefühles baar gewesen?

Die Dichter der Avesta- und Vedalieder stellen die Gliederung der Tacte durch gleiche Silbenzahl der auf einander folgenden rhythmischen Reihen dar, die eine Silbe ist die Hebung, die andere die Senkung. Vergebens wird man ein solches silbenzählendes Princip des Rhythmus in den Reihen der altgermanischen Verse zu finden sich bemühen, denn die einzelne Reihe der Langzeile zeigt bald 4, bald 5, bald 6, bald 7, bald 8 Silben; ausnahmsweise kommt sogar eine 3-silbige Reihe vor. In keiner Weise will sich aber auch der Vers einer quantitirenden Silbenmessung wie bei Griechen, Römern und den nachvedischen Indern fügen. Und doch müssen die Reihen desselben Metrums stets eine gleiche Anzahl von Tacten enthalten. Wenn man nun für die Reihe 4 rhythmische Icten oder Hebungen, wie sie die germanische Philologie nennt, d. h. also 4 Tacte, und für die Doppelreihe oder die Langzeile 8 Hebungen oder 8 Tacte angenommen hat, so wird dies dadurch schon im voraus sehr wahrscheinlich, weil auch bei den übrigen alten indogermanischen Völkern die aus 2 Tetrapodieen bestehende Periode eine der vulgärsten metrischen Formen ist. Der Tact hat 2 Tactabschnitte, einen schweren und einen leichten; jener ist durch eine Ictussilbe, dieser durch eine ictus-

lose Silbe dargestellt. Es kann aber auch vorkommen, dass der Tact nur durch eine einzige Silbe, einen einzigen Ton ausgedrückt wird. Diese Silbe vereinigt dann zugleich den Umfang des schweren und leichten Tacttheiles in sich; sie ist eine Ictussilbe, eine Hebung, aber zugleich füllt sie die Zeit der im sprachlichen Rhythmizomenon nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Senkung aus. Wir können ein solches Metrum ein asynartetisches nennen. Nehmen wir nun tetrapodische Gliederung an, so müssen wir zugleich sagen, dass die Germanen von dieser Form der asynartetischen Bildung ausserordentlich häufig Gebrauch gemacht haben: die einzelne Silbe drückt bald einen Tactabschnitt, die Hebung oder die Senkung, bald einen ganzen Tact aus. Die Silbe ist entweder eine Länge oder Kürze. Die griechische und indische Poesie bedient sich dieser natürlichen Zeitdauer der Sprache als Handhabe für die rhythmische Zeitdauer. Die germanische Poesie hat dies Mittel unbenutzt gelassen. Dafür aber wendet sie sich, was bei Griechen und Indern nicht der Fall ist, dem in der Sprache gegebenen Wortaccente zu in der Weise, dass eine accentuirte Silbe der Sprache nothwendig nur als rhythmische Ictussilbe fungiren kann. Es kann aber auch eine Silbe, welche nicht den Accent oder den Hochton trägt, als Ictussilbe benutzt werden. Doch ist in dieser Beziehung der altgermanische Dichter wählerisch. Soll er ausser der Tonsilbe noch eine zweite Silbe desselben Wortes als schweren Tacttheil gebrauchen, so wählt er dazu stets eine solche, welche neben der Accentsilbe in dem Worte am meisten hervortritt; die Merkmale einer solchen näher anzugehen, muss hier unterlassen bleiben.

Wie die altgermanische Poesie unter allen Poesieen der Welt mit dem wenigsten Aufwand von Worten am gewaltigsten und nachdrücklichsten zu reden weiss, das Untergeordnete übergeht oder blos andeutet und nur die bedeutungsvollen und grossen Momente oft in harten Gegensätzen ohne die breite Behaglichkeit einer eingehenden Schilderung an einander reiht, so hat auch der Rhythmus dieser Poesie nichts schmiegsames und bewegliches, er hält einen schwerathmigen, ehernen Schritt ein. Durch Silbenschemata können wir ihn nicht bezeichnen, weil die Poesie keine quantitirende ist; wir können ihn nur durch Noten anschaulich machen. Führen wir ihn auch auf die kleinsten Tacte unserer heutigen Musik, unseren $\frac{2}{4}$-Tact zurück, so erscheint er in folgenden gewichtigen Noten:

Angelsächsisch:

Hvät! wĕ yeardena in geardägŭm

hu dha aethelin-gas el-len freme-don

oft Scyld Sce-fing sceathe-na threatum

mone-gun mäg-thum meodsätla ofteah

Altsächsisch:

Mane-ga wâ-ron the sia f-rô môd ge-spôn

that sia bi-gun-nun word godes

So sind nun alle altgermanischen Verse, immer derselbe schwere, wenig bewegliche, die kürzeren Noten verschmähende Rhythmus. Wie sehr unterscheidet sich das vom epischen Verse der Griechen, der das Princip asynartetischer Bildung ganz und gar nicht kennt und überall den $\frac{2}{4}$-Tact durch 2 oder 3 Silben ausdrücken muss. Erst in der späteren Lyrik wird von den Griechen die inlautende Senkung ausgelassen, am häufigsten von Aeschylus in seinen trochäischen und iambischen Strophen. In der That sind es diese Rhythmen des Aeschylus, die den altgermanischen am nächsten kommen, wie auch ihr vielsagender Inhalt sich am meisten mit der altgermanischen Poesie berührt. Sollte man annehmen wollen, dass da, wo wir zwei Tacte geschieden, nur ein einziger Tact angenommen werden müsste, etwa

oft Scyld Scefing sceathena threatum,

so widerstrebt dem die Alliteration. Denn die Silbe *Scyld* würde alsdann leichter Tacttheil oder Senkung sein, was nicht möglich ist, da sie als ein für den Sinn vorzugsweise gewichtiges Wort durch Alliteration hervorgehoben ist.

Dass die germanische Poesie gegen die sprachliche Prosodie gleichgültig ist, ergibt sich aus den vorstehenden Beispielen. Der Tact kann ausgedrückt werden 1) durch eine Kürze, z. B. *wĕ*,

dă in *dăgum*, *gŏ-* in *gŏdes*; 2) durch eine Länge: *wâ* in *wâron*, *meod* (die Diphthongen *ea*, *eo*, *ia* sind immer einsilbig zu lesen); 3) durch eine Doppelkürze *mănĕ* in *monegun* und *manega*; 4) durch eine Doppellänge *irô*; 5) durch einen Trochäus *sceathe* in *sceathena*; 6) selten durch einen Iambus und durch dreisilbige Tactformen, wofür die obigen Verse kein Beispiel geben.

Sollen wir ein allgemeines Schema für den altgermanischen Langvers aufstellen, so kann dies nur folgendes sein:

⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓) | ⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓)·⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓) ‖

d. h. die eingeklammerten Senkungen können an beliebiger Stelle fehlen. Die anakrusische Form ist hierbei übergangen, ebenso die seltene Versform mit doppelter Senkung.

Wer dem Gange der hier gegebenen Erörterung über die Principien der Metrik bei den verschiedenen indogermanischen Völkern gefolgt ist, der wird von selber darauf gekommen sein, dass dieser Vers unserer Altvorderen kein Kind des europäischen Nordens und Westens, sondern in Asien in der alten Heimat des indogermanischen Urstammes geboren ist. Dort hat er seine erste Jugendzeit verlebt und hatte damals dieselbe Gestalt wie der epische Vers der alten Iranier

Iranisch ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ · | ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ‖
Germanisch ⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓(⏓́ (⏓) | ⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓), ⏓́ (⏓), ⏓́ (⏓̇) ‖

Nicht blos die Mythen vom drachentödtenden Sigurd und von dem iranischen Heros, der den Drachen (*azis dahâka*) schlägt, sind dem Ursprunge nach identisch und gehörten einst zum gemeinsamen Sagenschatze des indogermanischen Stammes, als er noch ungetrennt in Asien lebte: auch das Metrum, in denen die später weit getrennten Germanen und Iranier den Drachentödter besingen, ist seinem Ursprunge nach dasselbe und ist in der Urheimat des indogermanischen Volkes entstanden. Bei den Iraniern hat der Vers seine frühere Form bewahrt, im härteren Norden hat er seine jugendliche Beweglichkeit verloren, denn er reiht nicht mehr Hebung und Senkung im leichten continuirlichen Flusse an einander, sondern bald hier bald dort gibt er den vermittelnden leichten Tacttheil auf und lässt die schweren Tacttheile in harten Gegensätzen an einander stossen. Dennoch aber haben die Germanen dem Verse mehr Gesetz und Regel gegeben als in der primären, von den Iraniern beibehaltenen Form besteht; die Ac-

centsilbe ist das stetige Element, an welches sich der Rhythmus anschliesst und welche durch Alliteration zur kräftigsten Energie gesteigert wird. Auch die Inder haben die ursprüngliche Freiheit des Rhythmus geregelt, aber in anderer Weise als die Germanen, denn sie führen ihn, ohne dem Accente Rechnung zu tragen, auf das prosodische Silbenmaass der Sprache zurück. Im übrigen aber bleibt der Inder bei der alten Urform, die Continuität der Arsen und Thesen hat er nicht aufgehoben, die harte Kraft der unvermittelten starken Tacttheile sagte dem Inder nicht zu, seine ganze Natur ist zu weich und zart dafür.

Auch die ältere römische Poesie hat grosse Freude an der Alliteration. Es ist das freilich kein den ganzen Vers durchdringendes Gesetz, nur von Zeit zu Zeit sehen wir zwei, bisweilen auch drei Wörter, auf denen ein besonderer logischer Nachdruck ruht, meist in unmittelbarer Folge, aber auch bisweilen, wenn sie durch Wörter von untergeordneter Bedeutung von einander getrennt sind, mit demselben Anlaute versehen. Eine blos zufällige Alliteration wird dies Niemand nennen können, dafür kommt sie bei Plautus viel zu häufig vor, wenn auch die übrigen Reste der älteren Poesie bei der grossen Lückenhaftigkeit des Ueberlieferten hier weniger in die Wagschale fallen. Einmal aber durch Plautus darauf aufmerksam gemacht, lernt man auch bei anderen lateinischen Dichtern darauf achten und findet dann auch noch bei Späteren gerade nicht spärliche Alliterationsbeispiele, die man für beabsichtigt zu halten berechtigt ist. Man kann sich nun des Gedankens nicht entschlagen, dass in einer früheren, der plautinischen Zeit vorausgehenden Periode die Alliteration noch wirksamer in der lateinischen Poesie gewesen sein muss: sehen wir sie doch im weiteren Fortschritte der Jahrhunderte, je mehr die Form der Poesie eine völlig griechische wird, immer mehr und mehr ersterben. Da ist es nun von höchstem Interesse zu sehen, dass die Latiner nicht der einzige italische Stamm sind, der in seiner Poesie die Alliteration angewandt hat. Durch einen glücklichen Zufall sind uns von einem anderen italischen Volke, das dem latinischen der Sprache nach etwa in derselben Weise verwandt war wie Niederdeutsche mit Skandinaviern, einige poetische Reste erhalten. Dies sind die Umbrer. Die umfangreichen umbrischen Inschriften auf den iguvinischen Tafeln bieten z. B. folgendes stark alliterirende Gebet dar:

Serfe Martie
Prestota Çerfia | Çerfer Martier
Tursa Çerfia | Çerfer Martier
tatam Tarsinatem | trifom Tarsinatem
Tuscom Naharcom | Jabuscom nome
totar Tarsinater | trifor Tarsinater
Tuscer Naharcer | Jabuscer nomner
nerf çihitu | an-çihitu
jovie hostatu | an-hostatu.
tursitu tremitu | sonitu savitu
ninctu nepitu | hondu holtu
preplohatu | previçlatu.

Weniger auffallend treten die Alliterationen in den anderen Gebeten hervor, sind aber auch hier nicht in Abrede zu stellen, z. B. in folgendem:

Di Grabovie | salvom seritu
ocrer Fisier | totar Ijovinar
nome nerf arsmo | viro pecuo castruo
frif salva seritu.
futo fons pacer | pase tua
ocre Fisi | tote Ijovine
erer nomne | erar nomne.

Wir nennen dies Verse, und wohl Jeder wird uns zustimmen, dass in diesen Fluch- und Segens-carmina ein Rhythmus vorhanden ist. Man denkt zunächst an den Rhythmus des saturnischen Verses, aber fast keiner dieser umbrischen Sätze will sich dem Maasse des Saturnius unterordnen. Dagegen fügt sich Alles dem Masse der altgermanischen Langzeile (resp. Kurzzeile), wenn auch in der Vertheilung der Alliteration eine andere Norm angewendet ist. Es hält schwer, den Gedanken abzuweisen, dass die italischen Völker ursprünglich nicht blos die Alliteration, sondern auch die Art, das sprachliche Rhythmizomenon ohne Rücksicht auf die Silbenlänge und Silbenkürze nach der Norm des Wortaccentes zu verwenden mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

Man wird nicht umhin können, mit dem zuletzt angeführten umbrischen Carmen wegen des gemeinsamen Inhaltes und Tones und wegen bestimmter gemeinsamer formelhafter Wendungen das ehrwürdige lateinische Carmen in Zusammenhang zu bringen, welches der alte Cato de re rustica 141 bei der Sühnung von Hof

und Grundstück durch ein Suovetaurilienopfer, mit welchem man es umwandelte, zum Vater Mars zu beten heisst. Wie lange vorher mochten es schon Cato's Vorfahren und gewiss nicht diese allein stets zu derselben Zeit des Jahres bei derselben Gelegenheit gesprochen haben. Wenn irgendwo, so haben wir in diesem schönen Denkmale altrömischer Bauernpoesie ein Carmen in national-italischer Form vor uns, und, was besonders wichtig ist, ein zusammenhängendes Ganze von nicht allzugeringem Umfange. Die Abtheilung der Verse und Reihen ergibt sich durch den Inhalt von selbst:

Mars pater te precor	Vater Mars ich flehe,
quaesoque uti sies | volens propitius	Ich bitte dich du wollest | willig und gnädig sein,
mihi, domo | familiaeque nostrae.	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
quoius rei ergo	Um deswillen lass ich
agrum terram | fundumque meum	um Länder und um Felder, | um liegende Habe
suovetaurilibus | circumagi iussi,	dreifaches Opfer | den Umzug halten,
uti tu morbos | visos invisosque	auf dass du Seuchthum, | offnes und geheimes,
viduertatem | vastitudinemque	dass du Verwaisung, | dass du Verwüstung,
calamitates | intemperiasque	Unheil und Wetter, | Schaden und Sturm
proibessis, defendas | averuncesque;	abwendest, abwehrst, | ferne von uns haltest;
ut fruges frumenta, | vineta virgultaque	dass du des Feldes Frucht, | Weinstock und Weiden
grandire dueneque | evenire siris,	wachsen und kräftig | uns gedeihen lassest,
pastores pecuaque | salva servassis;	dass Hirten und Heerden | wohl du bewahrest,
duisque duonam salutem | valetudinemque	dass Glück du gewährest | und kräftiges Wohlsein
mihi, domo | familiaeque nostrae:	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
harumce rerum ergo	Um deswillen ruf ich,

fundi, terrae, | *agrique mei*	da Felder und Länder | und liegende Habe
lustrandi lustrique | *faciendi ergo,*	zu sühnen ein Sühnungs-|Opfer ich bringe,
sic uti dixi:	also wie mein Spruch war:
[*Mars pater*] *macte* | *hisce lactentibus*	lass Vater Mars dir | gefallen dies feiste
suovetaurilibus | *immolandis esto.*	dreifache Opfer, | das ich jetzt schlachte.

Es scheint Alles in alter Weise überliefert zu sein bis auf den Schluss, der in den Handschriften ein doppelter ist: *sic uti dixi macte hisce suovetaurilibus lactentibus immolandis esto, macte hisce suovetaurilibus lactentibus esto.* Derartige Wiederholung ist in einem römischen Carmen ganz angemessen und mag auch hier stattgefunden haben, aber sicherlich ist die Wiederholung mit sorgfältiger Wahrung derselben Worte geschehen, nicht wie in der Ueberlieferung unseres Carmens das zweite Mal mit Auslassung von *immolandis* und mit sonstiger Abweichung der Worte. Das in den Handschriften nicht enthaltene zweite *Mars pater* wird eben so wenig am Ende wie am Anfange gefehlt haben. Doch kommt es auf die letzten Verse nicht an, schon das Vorausgehende genügt, um einen Einblick in diese altrömische Form der Poesie zu gewinnen.

Zunächst die Alliteration: *viduertatem vastitudinemque, fruges frumenta, vineta virgultaque, pastores pecuaque, salva servassis, duisque duonam, lustrandi lustrique, visos in-visosque* u. a. Sie würde noch kein Beweis sein, dass der Rhythmus dieses alten Liedes derselbe wie in der alliterirenden Poesie der Germanen sei. Aber es ist eine nun einmal nicht in Abrede zu stellende Thatsache, dass sich dies alles ohne Weiteres dem altgermanischen Rhythmus fügt, so wie man in der oben S. 34 angegebenen Weise an der lediglich accentuirenden Versmessung festhält, während alle anderen Versuche, die Verse auf eine metrische Form zurückzuführen, auch bei grosser Freiheit, die man sich in der Gestaltung des Textes erlauben mag, misslingen:

Mars pater te precor quaesoqu' u-ti sies vo-lens pro - pi-ti - us

mi-hi do-mo | fami-li-aeque nostrae |

quoius re-i er-go | a-grum ter-ram fundumque me-um

Dass hier einige Mal neben den aus 2 Kola bestehenden Perioden auch isolirte Kola vorkommen (*quoius rei ergo*, *harumce rerum ergo* u. s. w.) oder, wenn man will, trikolische Perioden neben den dikolischen, ist eine Erscheinung, die in dem entsprechenden Metrum des Avesta, des Veda und der Edda häufig genug ist; wir hatten keine Gelegenheit, früher darauf aufmerksam zu machen. Auch die S. 37 herbeigezogenen umbrischen Carmina geben zwei Beispiele davon.

Kaum wird man nach den vorliegenden Thatsachen der Annahme entgehen können, dass es eine uns in den Resten der umbrischen Formeln und in dem Catonischen Carmen erhaltene alliterirende Form altitalischer Poesie gab, die genau mit der germanischen übereinstimmte. Die Zahl der ihr folgenden Verse ist nicht viel geringer als die Zahl der auf uns gekommenen unversehrten Saturnier. Schwer wird es nun freilich, dieser lediglich accentuirenden Poesie neben der quantitirenden Poesie der Saturnier eine Stellung anzuweisen. Wollen sich nicht beide unseres Bedünkens gegenseitig ausschliessen? Denn wie mag es erklärlich scheinen, dass dasselbe Volk zwei verschiedenen metrischen Principien folgt, dem quantitirenden und accentuirenden? Oder ist das eine von beiden Principien früher? Dann muss natürlich der accentuirende Vers der Umbrer und der Catonischen Formel die historische Voraussetzung des Saturnius sein. Eine nahe Beziehung zwischen beiden Versen liegt auf der Hand, sie sind im Rhythmus so ähnlich wie möglich und man braucht nur Kola zu nehmen wie *familiaeque nostrae — visos invisosque — vastitudinemque — evenire siris — salva servassis — immolandis esto*, so sind dies geradezu Saturnierschlüsse, weil hier die Accentsilbe zugleich eine Länge ist. Weniger treten solche Uebereinstimmungen im ersten Kolon der beiderseitigen Verse hervor: *proibessis defendas — duisque duonam salutem — lustrandi lustrique;* an einer Anakrusis namentlich fehlt es in den meisten Fällen.

Statt unser Catonisches Carmen für corrumpirte Saturnier zu halten, müssen wir in ihm und in den umbrischen Formeln die

primäre accentuirende Versform erkennen, aus welcher der prosodirende Saturnius eine weitere Entwicklung ist. Welcher Art diese Entwicklung ist, wird leicht zu sagen sein, wenn die rhythmische Bedeutung des Saturnius richtig aufgefasst ist. Wir müssen hierbei die vom Saturnius handelnden Berichte der Alten zu Grunde legen — sie sind enthalten in den im 1. Bande S. I, 5 besprochenen Darstellungen der Metrik, welche auf Cäsius Bassus und in letzter Instanz auf Varro zurückgehen, und was wir dort über jenen altlateinischen Vers erfahren, dürfen wir schliesslich auf Varro als die letzte Quelle zurückführen. Ausser einer vereinzelten Angabe, wonach der Saturnius ein überschüssiger trimeter iambicus sei (Diomed. 495), wird dort der Vers in der Weise aufgefasst, dass er ein zweitheiliges, aus einem katalektischen dimeter iambicus und einem trochäischen ithyphallicus bestehendes Metrum sei — natürlich ein dimeter iambicus und ein ithyphallicus nicht nach griechischer Weise im Inlaute mit lauter kurzsilbigen leichten Tacttheilen gebildet, sondern mit willkürlicher Zulassung der Länge und der Doppelkürze für jeden leichten Tacttheil, so dass also das Schema folgendes ist:

⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑
⏓ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏓ ⏑́ _ | ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏓ ⏑́ _

Diesem Schema folgen die von den Metrikern als Musterbeispiele aufgeführten Saturnier, welche aus den capitolinischen Siegesinschriften und aus Nävius entlehnt sind:

summas opes qui regum | *regias refregit.*
duello magno dirimendo | *regibus subigendis.*
fundit fugat prosternit | *maximas legiones*
magnum numerum triumphat | *hostibus devictis.*
cum victor Lemno classem | *Doricam appulisset.*
ferunt pulcras creterras | *aureas lepistas.*
novem Iovis concordes | *filiae sorores.*
malum dabunt Metelli | *Naevio poetae.*

Ueber die rhythmischen Verhältnisse geben die Berichterstatter keinen weiteren Aufschluss. Die Neueren scheinen in Beziehung auf den Rhythmus darin übereinzukommen, dass sie einem jeden Kolon des Saturnius 3 Ictussilben zuertheilen, wie dies vorläufig auch in dem eben hingestellten metrischen Schema geschehen ist. Der ganze Vers würde hiernach also 6 Tacte enthalten. Aber wir wissen jetzt aus der rhythmischen Tradition der Alten, dass

der katalektische dimeter iambicus nicht 3, sondern 4 Ictussilben enthält, dass in ihm nicht der schliessende schwere Tacttheil, sondern vielmehr der letzte inlautende leichte Tacttheil unterdrückt, dass die letzte Silbe nicht ein leichter, sondern ein schwerer Tacttheil und dass die vorletzte Silbe eine gedehnte ist:

⏓ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Einen anderen Rhythmus kann nun auch der katalektische *dimeter iambicus* in der ersten Hälfte des Saturnius nicht gehabt haben:

summás opés qui régúm;

und in analoger Weise muss auch der Schluss im 2. Kolon des Saturnius gemessen worden sein;

régiás refrégít.

Der Rhythmus des ganzen Verses kommt am nächsten mit der- jenigen syncopirten Form des katalektischen tetrameter iambicus überein, welche bei den Alten Εὐριπίδειον heisst und welche auch in der That von den alten Metrikern mit dem Saturnius zusammengestellt wird; vgl. Atil. 323

⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –

Von diesem Metrum unterscheidet sich der Saturnius nur dadurch, dass der letzte leichte Tacttheil des ersten Kolon unterdrückt ist:

⏓ –́ ⏓ –́ ⏓ –́ –́ | –́ ⏓ –́ ⏓ –́ –́

Der Saturnius ist also ein anakrusisch anlautendes metrum dicolon mit je 4 Ictussilben in jedem Kolon, von denen eine jede (ausser im Auslaute) durch eine Länge, bisweilen auch durch eine Doppelkürze als Auflösung der Länge dargestellt wird. Die Quantität der ictuslosen Senkungen ist gleichgültig (Kürze, Länge, Doppelkürze); vor der letzten Ictussilbe eines jeden Kolon und vor der ersten Ictussilbe des zweiten Kolon ist die Senkung unterdrückt.

Dies ist wenigstens diejenige Form des Saturnius, die wir den von den alten Metrikern überlieferten Musterversen zufolge als die Primär- oder Vulgärform anzusehen haben. Zu ihr gesellen sich aber noch andere Formen hinzu, nämlich verkürzte und verlängerte, wie Atilius l. l. überliefert: *nostri autem antiqui, ut vere dicam quod apparet, usi sunt eo non observata lege nec uno genere custodito inter se versus, sed praeterquam quod durissimos fecerunt etiam alios b r e v i o r e s, alios l o n g i o r e s inseruerunt, ut vix invenerim apud Naevium quos pro exemplo ponerem.* Die verkürzte Form des Saturnius besteht darin, dass auch nach der

ersten oder zweiten Hebung eines jeden Kolon die Senkung unterdrückt werden kann, wie in folgenden Versen des Nävius:

> *patrém suúm suprémùm | óptumum áppellát.*
> *censént eó ventúrùm | óbviám Poénùm.*
> *per dívas édicit | praédicit cástús.*

Umgekehrt kann die in der Vulgärform unterdrückte Senkung vor der letzten Hebung des Kolon beibehalten werden, und so entsteht eine verlängerte Form. Atilius führt folgende Verse an, durch welche er, wie es scheint, das Schema des verlängerten Saturnius klar machen will:

> *turdis edácibús dolós | cómparés amicós.*
> *consúltó prodúcit eúm | quó sit ímpudéntiór.*

Völlig sichere Beispiele solcher Verlängerungen scheinen die uns überkommenen Saturnier nicht darzubieten. Ob die anlautende Anakrusis des Verses fehlen, ob auch das zweite Kolon anakrusisch beginnen konnte, kann hier nicht erörtert werden: es mag sich mit diesen Einzelnheiten verhalten wie es wolle, der Auffassung des Saturnius als eines Metrums von 8, nicht von 6 Ictussilben oder Tacten geschieht dadurch kein Eintrag.

Bei dieser Auffassung aber liegt der Zusammenhang des prosodirenden Saturnius mit dem nicht prosodirenden altitalischen Metrum, welches wir oben im Carmen des Cato und bei den Umbrern nachgewiesen haben, deutlich zu Tage. Beide sind metra dicola, beide enthalten je 8 Ictussilben oder 8 Tacte, von denen auf jedes Kolon 4 kommen, in beiden sind die Senkungen prosodisch gleichgültig und können auch — am häufigsten in den beiden letzten Tacten eines jeden Kolon — gänzlich unterdrückt werden. Der Unterschied zwischen beiden besteht, abgesehen davon, dass der Saturnius die Senkungen seltener unterdrückt und regelmässig sein erstes Kolon mit einer Senkung anhebt, in der Behandlung der Hebungen. Denn im altitalischen Metrum sind ebenso wie die Senkungen auch die Hebungen in Beziehung auf Prosodie völlig unbestimmt und schliessen sich nur darin an die in der Sprache vorkommenden Eigenthümlichkeiten an, dass eine sprachliche Accentsilbe nicht anders denn als rhythmische Ictussilbe fungiren darf. Im Saturnischen Metrum dagegen hat die Hebung eine prosodische Bestimmtheit gewonnen, indem sie wenigstens im Inlaute eines jeden Kolon durch eine Länge (oder

Doppelkürze) dargestellt wird; ein Zusammenfall des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente findet hierbei blos am Ende eines jeden Kolon statt, für den Anfang des Kolon gehen rhythmischer Ictus und Wortaccent gewöhnlich auseinander. Von beiden Metren ist das nichtquantitirende, welches sich nicht nur bei den Umbrern wiederfindet, sondern auch mit der alliterirenden Langzeile der alten Germanen genau übereinkommt, das ältere; der Saturnius ist als eine der Prosodie wenigstens in Beziehung auf die Hebungen Rechnung tragende Weiterbildung jenes älteren Metrums aufzufassen. Dieser Fortschritt, den die Latiner von einem nichtquantitirenden zu einem wenigstens theilweise quantitirenden Metrum gemacht haben, ist principiell genau derselbe, wie derjenige, welchen wir oben bei den alten Veda-Indern im Gegensatze zu den Iraniern beobachtet haben. Das Metrum nämlich, welches dem indischen Çlôka zu Grunde liegt, ist in seiner ältesten und ursprünglichsten Form ein lediglich silbenzählendes, ohne jegliche prosodische Bestimmtheit, und diese primäre Form ist bei den Iraniern in der Avesta-Poesie festgehalten. In der Veda-Poesie der Inder aber ist ein Fortschritt von der lediglich silbenzählenden zur quantitirenden Poesie gemacht, indem wenigstens der Schluss jenes Metrums prosodisch bestimmt wird. Ebenso wie dieser Vedenvers ist auch der Saturnius ein Uebergang von der nichtquantitirenden zur quantitirenden Poesie, und zwar so, dass die quantitirende Stufe noch nicht vollständig erreicht ist, sondern bei den Latinern blos die Hebungen, aber noch nicht die Senkungen, bei den Veda-Indern blos den Auslaut, aber noch nicht den An- und Inlaut des Verses ergriffen hat. In der auf die Vedazeit folgenden Periode der indischen Metrik ist der quantitirende Standpunct völlig durchgedrungen. Dasselbe ist auch in der späteren Poesie Latiums geschehen, freilich nicht in Folge eigener nationaler Entwicklung, sondern durch unmittelbare Herübernahme der griechischen Versformen auf römischen Boden, und selbst diese gräcisirende Metrik der Römer kann sich längere Zeit hindurch in den Iamben und Trochäen von der für die Senkungen des Saturnius bestehenden prosodischen Willkür nicht völlig freimachen. Denn die Abweichungen von ihren griechischen Mustern, welche sich die älteren römischen Dichter in Beziehung auf die leichten Tacttheile der Iamben und Trochäen gestatten, sind weiter nichts, als ein Fortwirken der altnationalen Weise des Versificirens, ebenso wie auch die Vorliebe dieser Periode für

Alliteration und für Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus als ein noch nicht erloschener Rest der primären Metrik der Italiker anzusehen ist.

So lassen sich denn drei Stufen der latinischen Metrik unterscheiden:

1) Die lediglich accentuirende und zugleich alliterirende Metrik, welche die Latiner nicht nur mit den übrigen Indogermanen Italiens — nachweislich wenigstens mit den Umbrern —, sondern auch mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

2) Die Periode des wenigstens in Beziehung auf die schweren Tacttheile quantitirenden Saturnius.

3) Die griechische Periode, in deren Anfange die Eigenthümlichkeit der vorausgehenden Periode in der soeben angedeuteten Weise noch nachwirkt.

Es ist natürlich, dass die frühere Stufe der Metrik mit dem Auftreten der späteren Stufe noch nicht ganz und gar verschwunden ist, sondern sich für bestimmte Kreise der Dichtung noch eine Zeit lang forterhält. Zur Zeit Cato's ist die griechische Norm der Metrik bereits in alle höheren Schichten der Poesie eingedrungen, aber es wird daneben auch der Saturnische Vers noch vielfach gebraucht, und bei einem rusticalen Weihfeste lehrt Cato sogar ein Carmen beten, welches seiner metrischen Beschaffenheit nach der dem Saturnius vorausgehenden Periode angehört.

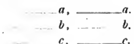
Ich habe diese Gedanken nicht unterdrücken wollen, auch in der Voraussetzung, dass sie vielleicht hier oder dort zu rectificiren sind. Denn die vorliegenden Thatsachen verlangen nun einmal, dass sie berücksichtigt und erklärt werden, und ich bin darauf geführt, für das Verständniss dieser Thatsachen den ganzen grossen Zusammenhang in der Entwicklungsgeschichte der poetischen Formen bei den indogermanischen Völkern nicht zurückzuweisen.

Reimende Poesie der Germanen.

Die germanischen Dialekte geben sämmtlich, der eine früher, der andere später, die alte Alliteration auf und lassen an Stelle derselben den Schlussreim der Kola oder der Perioden treten. Wir Hochdeutschen sind die ersten, welche diese Revolution vorgenommen, Otfrids Evangelienharmonie, nicht viel später als der alliterirende plattdeutsche Heliand geschrieben, ist in Europa das früheste Beispiel eines grossen reimenden Gedichtes. Alle übrigen

germanischen Stämme sind den Hochdeutschen nachgefolgt, zuletzt auch die störrigen, conservativen Normänner, die, ehe sie völlig auf diese Stufe treten mögen, in einer silbenzählenden Poesie mit Anreimen und Binnenreimen noch einen Schatten der alten überwundenen Alliteration vor der unaufhaltsam vordringenden Form der Endreime zu retten suchen. Unsere hochdeutsche Evangelienharmonie ist daher für die Geschichte der poetischen Formen ein Document von der höchsten Bedeutung.

Die alte Alliteration der Germanen vereinte zwei Kola durch gemeinsamen Anlaut der nachdrücklichsten Accentsilben zu einer periodischen Einheit. Dasselbe bewirkt bei Otfrid der gemeinsame klingende Auslaut der beiden zur periodischen Langzeile gebundenen Reihen, nach dem Schema:



Wo möglich findet am Ende der Periode mit der Wiederholung des Reimes im zweiten Kolon ein Satzende statt; der erste Reim am Ende des ersten Kolon liebt es, mit einem logischen Abschnitte des Satzes zusammenzufallen. Strophisches Princip lässt sich darin erkennen, dass gleich dem indischen Çlóka zwei Perioden gewöhnlich durch Gedankeneinheit sich näher zu einem logischen Ganzen vereinen. Was nun die Tacte, die Hebungen und Senkungen anbetrifft, so ist auch hier die rhythmische Form der alliterirenden Stufe beibehalten. Silbenlänge und Silbenkürze ist für die Ictussilbe gleichgültig*), der Ictus schliesst sich vielmehr an den Wortaccent an, dergestalt dass jeder Hochton des Wortes nothwendig als Ictussilbe auftritt. Jedes Kolon enthält noch immer 4 Ictus oder 4 Tacte, die ganze Langzeile mithin 8 Tacte. In allem diesem schliesst sich der Otfridsche Vers genau an den alliterirenden an. Nur in Einem Puncte findet ein merklicher Unterschied statt: die Häufigkeit, mit welcher im alliterirenden Verse die Continuität der schweren und leichten Tacttheile unterbrochen wird, wir können sagen die Häufigkeit der asynartetischen Form ist keine beliebte Form mehr. Es kommt diese Art der Bildung freilich noch häufig genug vor, aber der Dichter hat

*) Dass bei den reimenden mittelalterlichen Deutschen die offene Kürze oft unfähig geworden ist, einen in- und anlautenden ganzen Tact auszudrücken, können wir hier unberücksichtigt lassen.

sichtlich das Bestreben, dem Verse durch seltenere Anwendung der Synkope einen leichteren Fluss zu geben. Die Schwere des altgermanischen Rhythmus und seine Vorliebe für harte Gegensätze der starken Tacttheile hat nachgelassen, wie auch die alte gewaltige, unbändige Grösse des poetischen Inhalts mit dem ganzen Sinne des Volkes sich zu grösserem Frieden gemildert hat. Die Germanen sind aus der Periode der welterschütternden Bewegungen zu einem ruhigeren Leben zurückgekehrt. So steht denn nun der Otfridsche Vers in der Continuität der Tacttheile dem altindogermanischen Langverse, wie er sich in dem frühesten gemeinsamen Wohnsitze in Asien gebildet, wieder näher, er ist vielfach wieder ein silbenzählender geworden wie im Veda und Avesta (acht- und siebensilbige Kola), denn den Senkungen zwischen den Hebungen beginnt man ihr altes Recht wieder einzuräumen. Wir können sagen, dass die ganze geschichtliche Entwicklung in den weiteren Perioden der germanischen Poesie auf die im Otfrid angebahnte Continuität der Hebungen und Senkungen hinausgeht. Mit der grösseren Häufigkeit der Senkungen hängt bei Otfrid die Häufigkeit der Anakrusis zusammen; es hatte sich aber noch nicht, wie in der späteren deutschen Poesie, eine mit der Hebung und eine mit der Anakrusis beginnende Form als ein verschiedenes Metrum gesondert, denn ohne Unterschied wechseln noch thetische und anakrusische Formen mit einander ab. Sehr selten waren in der alliterirenden Poesie doppelte Senkungen; scheinbar sind dieselben bei Otfrid ziemlich zahlreich vertreten, aber in den meisten Fällen besteht dieselbe blos für das Auge, denn gesprochen wurde hier nach mittelalterlicher Weise nur Eine Silbe.

Auf die Periode des althochdeutsch redenden Otfrid folgt die Zeit der mittelhochdeutschen Poesie. Die Aversion gegen die asynartetische Bildung nimmt zu, doch bleibt noch immer ein Gebiet der Poesie, wo das Princip der Otfridschen Metrik sich treu erhalten hat. Dies ist das mittelhochdeutsche Volksepos, welches sich, wenn auch die althochdeutsche Sprache durch stumpfe Abschleifung der früher klingenden Endungen, durch Umsichgreifen des den alten scharfen Gegensatz der Vocale trübenden Umlautes und andere bedeutungsvolle Erscheinungen zur mittelhochdeutschen Sprache geworden ist, dennoch nicht minder in der metrischen Form, wie in Ton und Inhalt der Poesie sich an die altdeutschen Dichtungen auschliesst. Ihr Metrum ist der Nibelungenvers, der

sich hauptsächlich nur in 2 Stücken von dem Otfridschen unterscheidet: 1) die vier ersten Verse der vierzeiligen Strophe sind, wenn wir uns des griechischen Ausdrucks bedienen wollen, brachykatalektisch geworden, d. i. in der Schlussreihe dieser 3 Verse sind von den 4 Tacten nur die drei ersten durch das Rhythmizomenon der Sprache ausgedrückt, der vierte Tact ist durch eine Pause zu ergänzen. Die alte Tetrapodie ist dem sprachlichen Ausdrucke nach zu einer Tripodie verkürzt. Nur der Schlussvers der ganzen tetrastichischen Strophe ist ein akatalektischer, denn hier ist auch der letzte Tact durch das sprachliche Rhythmizomenon vertreten. 2) Der Reim vereinigt nicht mehr wie bei Otfrid die beiden Kola desselben Verses, sondern zwei auf einander folgende Verse werden durch gemeinsamen Endreim verbunden. Was den Tactbau anbetrifft, so ist einerseits eine doppelte Silbe als Senkung und andererseits Ausfall der Senkung ebenso häufig wie bei Otfrid; drei Hebungen unmittelbar hinter einander sind gar keine seltene Erscheinung.

Eß troúmde Kriemhíltè | in túgenden dér si pflác,
wie si einen válken wíldèn | zúege mánegen tác.

Im höfischen Epos des deutschen Mittelalters ist continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen zum Gesetz erhoben, nur zwischen letzter und vorletzter Hebung der Reihe darf die Senkung fehlen (Katalexis), das Metrum wird fast streng silbenzählend (8 oder 7 Silben in der Reihe). Ist insofern die Form des höfischen Epos als ein Fortschritt zu betrachten, so hält es doch darin treuer als das Nibelungenlied an Otfrids Weise fest, dass es je zwei unmittelbar auf einander folgende Reihen mit einem gemeinsamen Reime versieht. Darin aber zeigt diese Art der Epen wieder ihre spätere Natur, dass die Vereinigung von je 2 Reihen zu einer Periode oder Langzeile und nicht minder auch die strophische Composition aufgegeben ist, zwei Eigenthümlichkeiten, deren jede dem ursprünglichen melischen Vortrage der Poesie entstammt. Es fehlt hier nämlich die Vereinigung der zwei reimenden Kola durch Einheit des Sinnes und Satzes, das wesentliche Moment der Verseinheit in aller alten Poesie mit Ausnahme der griechischen, in der die Vermeidung des Hiatus und der συλλαβὴ ἀδιάφορος das Zeichen der periodischen Continuität ist. Aus diesem Grunde wird im höfischen Epos eine jede Reihe als selbstständige Zeile geschrieben, — wir können sagen, die

frühere Periode oder Langzeile ist in Reihen (Kurzzeilen) aufgelöst. Dies bleibt nun fortan die Weise der deutschen Poesie, sie hat blos Tacte, Reihen und etwa auch Strophen, aber keine Perioden im alten Sinne mehr.

Ist das mittelhochdeutsche Ritterepos gleich dem Epos der Griechen nur auf Eine metrische Form beschränkt, so versucht sich die Lyrik des deutschen Mittelalters oder der Minnesang gleich der griechischen Lyrik in immer wechselnder Strophenbildung, mit Reihen von bald längerer, bald kürzerer Ausdehnung und vielverschränktem Reim, aber immer mit genauer strophischer Responsion. Die Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenons ist dieselbe wie im höfischen Epos, Gleichgültigkeit gegen die sprachliche Länge und Kürze, continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen, Uebereinstimmung zwischen rhythmischem Ictus und Wortaccente, welcher zum nothwendigen Gesetze gegen den Schluss der Reihe wird, während sich der Anfang leichter eine Abweichung verstattet und auch eine unaccentuirte Silbe zur Hebung machen kann. Einmischung zweisilbiger Senkungen unter die einsilbigen, eine ganz normale Freiheit für das Metrum des Nibelungenverses, ist so gut wie aufgegeben. Um so interessanter sind einige Gedichte, in welchen eine stete Verbindung der inlautenden Hebung mit zwei darauf folgenden Senkungen (etwa den antiken Dactylen zu vergleichen) gewahrt ist.

Die Verwandelung der mittelhochdeutschen in die neuhochdeutsche Sprache in der letzten Periode des Mittelalters hat das Princip der Metrik unangetastet gelassen, der neuhochdeutsche Vers bleibt ein accentuirender wie der mittelhochdeutsche des höfischen Epos und des Minneliedes; die im Nibelungenverse häufig vorkommenden Doppelsenkungen neben den einfachen sind im allgemeinen von unseren deutschen Dichtern vermieden worden, doch scheinen sie aus dem Volksliede niemals verschwunden zu sein und sind in neuester Zeit erst durch Heine wieder zu Ehren gebracht, wenn gleich sie hin und wieder sich schon bei früheren Dichtern zeigen. Eine durchgängige Festhaltung der doppelten Senkung hinter jeder inlautenden Hebung ist eine Form, deren sich der deutsche Dichter sehr selten bedient; das normale Maass ist continuirlicher Wechsel zwischen Hebung und Senkung, entweder mit versanlautender Senkung, oder mit anlautender Hebung. Nicht mit Recht bezeichnet man die hierdurch entstehenden Hauptformen der deutschen Poesie als Trochäen und Iamben,

man könnte sie eben so gut auch thetische und anakrusische Spondeen oder dergl. nennen, denn Trochäen und Iamben sind jene Tacte unserer Verse ganz und gar nicht, wenigstens nicht im Sinne der dreizeitigen Trochäen und Iamben der Griechen; es sind vielmehr gerade Tacte, in denen schwerer und leichter Tacttheil, gleichviel wie etwa ein später herzukommender Componist den Rhythmus behandelt, der λέξις nach einander im Zeitumfange völlig gleich stehen. Ungerade oder dreizeitige Tacte im Sinne der Alten sind nicht unsere sogenannten Trochäen und Iamben, sondern vielmehr unsere sogenannten Dactylen und Anapäste oder, um uns eines richtigeren Namens zu bedienen, unsere aus dreisilbigen Tacten (mit doppelter Senkung) bestehenden Metra; denn jede der drei Silben in diesen Metren wird von uns gleich lang gesprochen, nicht aber so, dass wir der Hebung den gleichen Zeitumfang wie zusammen den beiden Senkungen geben. Sind in der (bei Heine beliebten) Manier der Tactmischung zweisilbige mit dreisilbigen Tacten verbunden, so führen wir beim Recitiren die dreisilbigen auf das Zeitmaass der zweisilbigen zurück, wir machen sie zu geraden Tacten (in einer der Triole sich annähernden rhythmischen Form). Eine genaue Parallele mit der griechischen Metrik zu ziehen, hindert die ganz verschiedene Stellung der musischen Künste bei uns und den Alten, denn die Verse unserer Dichter sind zunächst für die Lectüre oder auch wohl für die Declamation geschrieben, die Musik ist eine völlig selbstständige Kunst geworden und es hängt ganz von dem Ermessen des Componisten ab, in wie weit er die Tacteintheilung der poetischen λέξις beibehalten will. Eine andere wesentliche Verschiedenheit ist die, dass die rhythmische Silbendauer in der λέξις unserer Verse von der sprachlichen Prosodie principiell ganz unabhängig ist. Wer die Hebungen unseres deutschen Verses Längen nennt, der hat noch immer nicht zwischen den nicht scharf genug zu sondernden Begriffen des Accentes und der Prosodie zu sondern gelernt. Unsere deutsche Sprache hat Längen und Kürzen und hat zugleich accentuirte und accentlose Silben, so gut wie die griechische, aber seit Otfrid und dem Dichter des Heliand und wohl schon viele Jahrhunderte früher bis auf diesen Tag hat unsere Poesie im Gegensatze zur griechischen das quantitirende Element unserer Sprache für den Rhythmus der Poesie unbenutzt gelassen und sich dagegen an das accentuirende Element der Sprache in der Weise angeschlossen, dass jede accen-

tuirte Silbe als Ictussilbe fungirt. Das Gesetz unserer Poesie ist dies, dass die Ictussilbe wo möglich eine accentuirte Silbe sei, doch ist unser rhythmisches Gefühl auch schon befriedigt, wenn dies nur gewöhnlich der Fall ist; gern gestatten wir dann, eben so wie der alte Germane und der Mittelhochdeutsche, dass unter normal betonten Wörtern auch ein unbetontes Formwort oder eine tonlose Silbe den rhythmischen Ictus erhält. Aber was die Silbenquantität betrifft, so ist es für unsere Poesie völlig gleichgültig, ob die den Ictus tragende, d. h. die als schwerer Tacttheil stehende Silbe eine Länge oder eine Kürze sei. Die eigenthümliche Veränderung des deutschen Lautsystems, welche den Uebergang des Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen charakterisirt, hat es freilich mit sich gebracht, dass die Ictussilben unseres neuhochdeutschen Verses viel häufiger Längen sind, als die Ictussilben im Alt- und Mittelhochdeutschen. Unter dem Einflusse des grammatischen Wortaccentes (wir müssen diesen in der S. 11 ff. angegebenen Weise vom rhythmischen Ictus auseinander halten) ist nämlich fast jede offene Silbe unserer neuhochdeutschen Sprache eine Länge geworden, die früher als Kürze gesprochen wurde. Wir sprechen „lēgen, sāgen, Vāter, viel" mit Vocallänge statt des alten kurzvocaligen „lĕgen, săgen, Văter, vĭl" u. s. w., und hauptsächlich durch diese Revolution im Vocalbestande unserer Sprache ist es gekommen, dass, wenn solche Silben im Verse gebraucht sind, sich die Ictussilbe als Länge darstellt. Aber auch in solchen Wörtern, in welchen sich die ursprüngliche Kurzvocaligkeit gehalten hat, wie lăchen, Săche, ĕßen u. s. w., dient unserer Poesie die kurze Accentsilbe eben so gut als rhythmischer Ictus wie in jenen die lange Ictussilbe. Oder ist etwa „lachen" eine Länge? Ist es nicht ganz dieselbe Prosodie wie in λάχος, τάχος? Es ist schwerlich richtig, dass ch und ß ein Doppelconsonanz sei und dass hier durch Position der kurze Vocal zu einer Länge gemacht würde, denn es sind in Wahrheit schlechterdings einfache Consonanten, die Aspirationsstufen der Gutturalis und Dentalis. Freilich muss unsere deutsche Sprache darauf mit Recht Anspruch machen, trotz mancher prosodischen Schwankungen eine prosodirende Sprache zu sein und den Unterschied von Längen und Kürzen zu besitzen; aber die deutsche Rhythmopöie hat sich diesen prosodischen Unterschieden der Sprache nicht angeschlossen, sondern vielmehr dem Unterschiede der Accente, und ist hierzu gerade so berechtigt wie die griechische

Rhytbmopöie, welche dem prosodischen Unterschiede folgt und die Accentverschiedenheit für die Poesie unbenutzt lässt.

Etwas Anderes ist es mit dem zuerst durch Voss aufgekommenen und am meisten durch Platen betonten Streben mancher Dichter, für die leichten Tacttheile oder die Senkungen des Verses die unaccentuirten Längen zu vermeiden und sich hier nur der unaccentuirten Kürzen zu bedienen. Das Resultat dieses Strebens ist dann freilich nur dies, dass man an manchen Stellen des Verses den Gebrauch von Compositis und ausserdem Silben wie „bär, sām, keit, heit“, etwa auch „ung“ nicht zulassen will. Eine solche Beschränkung macht auf unser rhythmisches Gefühl im Ganzen einen wohlthuenden Eindruck, aber wir dürfen nicht vergessen, dass hier unser Gefühl unter dem Einfluss der griechischen Metrik steht, der national-germanischen Metrik ist eine solche Beschränkung fremd; zwar Platen, aber keiner unserer grossen Dichter hat sich solche Beschränkung aufgelegt. Wer die beschwerliche Arbeit einer Uebersetzung der Griechen im Originalmetrum übernimmt, thut wohl, daran festzuhalten. Aber diese Nachbildung der griechischen Metra in unserer Sprache ist, um das hier nicht zu übersehen, nur für sehr wenige Versgattungen möglich, für Iamben, Trochäen, Dactylen und einige einfache logaödische Formen; schon für die antiken Anapästen ist jede Nachbildung mangelhaft, weil es uns für ein und allemal nicht möglich ist, die häufigen Auflösungen in einer für unser rhythmisches Gefühl befriedigenden Weise nachzubilden. Ebenso wenig die Dochmien u. s. w. Will man solche Auflösungen nicht blos auf dem Papier nachbilden, sondern auch unserem Ohre mit rhythmischem Ictus der Alten vortragen, so wird Jeder, der es anhört, lachen müssen. Auch um deswillen sind getreue Nachbildungen der kunstreicheren Metren der griechischen Lyriker und Dramatiker in unserer deutschen Sprache nicht auszuführen, weil wir nun einmal nicht umhin können, am Ende der rhythmischen Reihe nicht blos eine Cäsur, sondern auch einen Abschnitt des Sinnes zu verlangen. Deshalb nimmt sich jede metrische Pindar-Uebersetzung so ungemein wunderlich und schwerfällig aus. Je mehr und länger man sich in die griechische Metrik hineinlebt, um so mehr wird man die Fruchtlosigkeit aller dieser Versuche einsehen. Es ist bedauerlich, dass wir die griechischen Metra in unserer Sprache nicht nachbilden können, aber wir können es nicht.

Die späteren Griechen; die Byzantiner.

Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her uns Germanen eigen ist, muss wohl seine hohe Berechtigung haben, denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpuncte der quantitirenden Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen Standpuncte zu. Dies gilt wenigstens von den Völkerschaften Europas, denn die Poesie der asiatischen Völker beginnt zwar im Mittelalter zu reimen, aber sie bleibt eine quantitirende, die Byzantiner aber und Romanen stellen sich schon vorher auf den accentuirenden Standpunct des Rhythmus, ehe sie zu reimen anfangen.

Es ist dieser Process noch in hohem Grade räthselhaft, um so mehr, da beide Völker ganz selbstständig von einander und ebenso auch ohne Einfluss der germanischen Poesie ihre alte quantitirende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmässige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist. Der byzantinische und romanische Vers ist von vorn herein durch continuirlichen Wechsel der starken und schweren Tacttheile charakterisirt, zu welchem der ursprünglich synkopirende germanische Vers erst im Verlaufe des Mittelalters hin arbeitet. Sodann herrscht für den byzantinischen und romanischen Vers das gleichmässige Gesetz, dass blos am Schlusse der rhythmischen Reihen eine Identität des rhythmischen Ictus und des Wortaccentes statt finden muss, nicht aber in der vorderen Partie der Reihe; auch hier treffen zwar nicht selten jene beiden Momente zusammen, aber wir müssen sagen, es ist dies etwas Zufälliges, Unabsichtliches; eine nichtaccentuirte Silbe thut hier als rhythmischer Ictus dieselben Dienste. Der Versschluss bestimmt auch für den Versanfang den Rhythmus, bestimmt sogar dies, ob der Vers mit anlautendem schweren Tacttheile oder mit der Anakrusis gelesen werden soll. Es ist das dieselbe Bevorzugung des Schlusses, welche auf diesen den Reimfall kommen liess, doch bedingen sich jene quantitirende Messung und der Reim keineswegs gegenseitig, denn der letztere ist nachweislich erst später als ein schmückendes Accedens hinzugetreten, nachdem die Umformung des quantitirenden Verses zum accentuirenden bereits geschehen war.

Wie die gleichzeitig erfolgende sprachliche Revolution, die

aus dem Griechischen ein Neuhellenisch, aus dem Lateinischen ein Romanisch hervorrief, zuerst in den unteren Schichten der Gesellschaft um sich greift, während sie von den Kreisen der Gelehrsamkeit und der Kunst fern gehalten wurde, so fehlt es nicht an Indicien, dass auch die accentuirende Messung des Verses zuerst in der um traditionelle Kunstnormen unbekümmerten Volksdichtung aufgetreten ist. Die Zeit des ersten Auftretens zu bestimmen, ist natürlich unmöglich. Um so mehr verdient eine andere Erscheinung Beachtung. Wir treffen nämlich in der späteren griechischen Zeit eine Art der didaktischen Poesie, welche sichtlich den Zweck hat, sich unmittelbar an das Volk zu wenden. Dies ist die Fabeldichtung. Sie bedient sich des antiken Maasses, welches zuerst in der Zeit Alexanders für diese Gattung der Poesie angewandt war, nämlich der Hipponakteischen Choliamben. Babrius oder Babrias handhabt dies Metrum genau in der Technik der Alten, aber zugleich ist er stets darauf bedacht, die vorletzte Silbe des Verses mit einer Accentsilbe zusammenfallen zu lassen. Es ist eine Täuschung, wenn man meint, dass eine solche Rücksicht auf den Wortaccent auch schon von den früheren Choliambendichtern genommen sei; die vorliegenden Fragmente der älteren Zeit zeigen deutlich das Gegentheil, denn einzelne Verse des Hipponax und Aeschrion, in denen der Accent auf der vorletzten Silbe ruht, können hier nichts beweisen, da in anderen Versen, die dazwischen stehen, die ultima oder antepaenultima betont ist. Die durchgängig gewahrte Eigenthümlichkeit in den Fabeln des Babrias ist eine durchaus neue Erscheinung, die in der antiken Poesie der Griechen nichts analoges hat. Wir können sie nicht anders erklären denn als eine Concession, welche der im antiken Metrum schreibende Fabeldichter dem neuaufgekommenen Principe byzantinischer Volksmetrik macht, — es ist ein merkwürdiges Denkmal der Uebergangsstufe, welches das Alte und Neue gleichmässig vereint und beiden Richtungen gerecht wird. Es würde von Interesse sein, wenn wir aus dem Zeitalter des Babrias einen Schluss über das Aufkommen des accentuirenden Principes machen könnten. Aber leider ist seine Zeit durch kein äusseres Indicium zu bestimmen. Man hat geschwankt, ob man ihn in die alexandrinische Zeit, in den Anfang des Kaiserthums oder in das dritte christliche Jahrhundert setzen sollte. Mit Rücksicht auf seinen accentuirenden Standpunct werden wir ihn so spät wie möglich rücken müssen. In der eigentlich by-

zantinischen Zeit hat sich der Babrianische Chollamb nun aller Rücksicht auf die Prosodie entäussert, er ist ein rein silbenzählender Vers von 12 prosodisch ganz gleichgültigen Silben geworden, ganz ähnlich den alten iranischen Metren, nur mit dem sehr bedeutungsvollen Unterschiede, dass sein letzter rhythmischer Ictus stets mit einem Wortaccente zusammenfallen muss:

Choliamb der Alten	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – – ⏓
Choliamb des Babrius	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – –́ ⏓
Choliamb der Byzantiner	⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒́ ⏒

Dies ist der gewöhnliche Lehrvers der Byzantiner, der Vers, in welchem Tzetzes die Doctrin περὶ τραγῳδίας u. s. w. versificirt. Mit Unrecht sieht man ihn für einen accentuirenden iambischen Trimeter an, es ist vielmehr das alte prosodisch frei gewordene τρίμετρον σκάζον.

Ein anderes Denkmal der Uebergangsperiode aus der alten quantitirenden in die neue accentuirende Metrik sind auf dem Gebiete der späteren lyrischen Poesie die Anakreonteen, die in dieser Beziehung den Babrianischen Versen durchaus coordinirt werden müssen. Das gewöhnliche Metrum dieser Dichtungen ist das ἰωνικὸν ἀνακλώμενον ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –. Es bildet sich eine ganz bestimmte Art der strophischen Composition dafür aus, die οἶκοι und κουκούλια, deren Theorie von den Bd. 1 § 18, 4 besprochenen byzantinischen Metriken in ihrer Darstellung der antiken Metra behandelt wird. Je vier ἀνακλώμενα vereinigen sich zu tetrastichischen (seltener je fünf zu pentastichischen) Strophen, genannt οἶκοι, nach derselben Anschauung, womit die Romanen Italiens ihre Strophen als *stanze* (= *aedificia*) bezeichnen. Gewöhnlich folgen nach einem, zwei, oder auch mehreren solcher tetrastichischer οἶκοι zwei längere Verse, genannt κουκούλιον, entweder ἰωνικὰ τρίμετρα ἀπὸ μείζονος oder in der Silbenform – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –. Die Sammlung der Anakreonteen in der Anthologie enthält meist stichische Gedichte, die Anakreonteen des Johannes von Gaza (saec. 6) sind nach οἶκοι, die des Constantinus Siculus (saec. 9), Leon Magister (saec. 10), Sophronius, Tricha (vgl. oben) nach οἶκοι und κουκούλια angeordnet. Dem accentuirenden Principe tragen diese Gedichte nun gleich den Choliamben des Babrius darin Rechnung, dass die vorletzte Silbe den Ictus hat. Bei Johannes Grammaticus und den Späteren ist dies ein festes Gesetz geworden, welches nur selten (z. B. bei Eigennamen) Ausnahmen ge-

stattet; die Gedichte der Anthologie erkennen dies nicht als Gesetz an, doch zeigt sich in sehr vielen von ihnen wenigstens eine ganz entschiedene Hinneigung, Wortaccent und rhythmischen Ictus in der vorletzten Silbe der Reihe zusammenfallen zu lassen. Fast alle diese Anakreonteendichter beabsichtigen zugleich das quantitirende Princip festzuhalten und Verse mit alter Prosodie zu schreiben, und in den meisten Fällen sind ihre Verse auch wirklich streng prosodische. Aber die griechische Sprache fristete damals nur auf künstlichem Wege noch ihr Dasein, nämlich blos als Litteratursprache; als Umgangssprache hatte sie bereits einen grossen Theil der Umwandlungen erlitten, welche schliesslich aus dem Altgriechischen das heutige Neugriechische entwickelt haben, und auch die Gelehrten und Dichter, die noch altgriechisch geläufig zu schreiben verstehen, können sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen. Inshesondere wird die alte Silbenbeschaffenheit afficirt. Allmählich tritt nunmehr in der Poesie der Gelehrten der Standpunct ein, dass die Vocale, welche auch in der Schrift für das Auge sich als Längen oder Kürzen zu erkennen geben, nämlich ε, ο, η, ω und die Diphthonge, ihre alte prosodische Bedeutung behalten, dass dagegen da, wo dieser Unterschied sich nicht für das Auge zeigt, bei α, ι, υ, auch das Ohr keinen Unterschied macht und diese drei Vocale beliebig als Längen und als Kürzen verwendet. Endlich entsteht aus dem alten ἀνακλώμενον ein achtsilbiger prosodieloser Vers:

ἀνακλώμενον der Alten	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
der Uebergangsstufe	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ –
der silbenzählenden Byzantiner	⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒́ ⏒

z. B. das 38. Gedicht der Anakreonteen-Sammlung:

Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτέχθην
βιότου τρίβον ὁδεύειν,
χρόνον ἔγνων, ὃν παρῆλθον,
ὃν δ' ἔχω δραμεῖν, οὐκ οἶδα.
μέθετε (δέ) με φροντίδες·
μηδέν μοι καὶ ὑμῖν ἔστω.
πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος,
παίξω, γελάσω, χορεύσω
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

Ἐπει-, μηδέν, παίξω hat hier denselben Rhythmus wie πρὶν ἐ-μέ, μετά, d. h. es stehen diese Silben als doppelte Anakrusis, durchaus unabhängig von der natürlichen Silbenquantität.

Seltener kommt in den lyrischen Gedichten der späteren Griechen das iambische Anakreonteenmaass vor:

⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏓

Doch muss diese Reihe in der Volkspoesie eine noch grössere Bedeutung als der eben besprochene doppelanakrusische Vers gehabt haben. In der Verbindung mit einer vorausgehenden achtsilbigen Reihe bildet sie das alte Hipponacteische τετράμετρον ἰαμβικόν, dessen Beliebtheit in der Volkspoesie aus der von Athenäus 14, 629 c mitgetheilten Probe des ἄνθεμα-Liedes der „ἰδιῶται" erhellt:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, | ποῦ μοι τὰ καλὰ cέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, | ταδὶ τὰ καλὰ cέλινα.

Von der prosodischen Bestimmtheit der Silben völlig emancipirt, dagegen mit Identität von Wortaccent und rhythmischem Ictus am Ende jeder Reihe ist es zum cτίχοc πολιτικόc der Byzantiner geworden, d. h. zum bürgerlichen, volksmässigen Metrum gegenüber derjenigen Schicht von Gelehrtenpoesie, welche die alten Normen in ihrer Weise festzuhalten suchte:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏓
entweder ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́ | ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́ ⏓
oder ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́, ⏓ ⏓ | ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ⏓ ⏓́ ⏓

Im zweiten Kolon fällt der Wortaccent stets auf die vorletzte Silbe, im ersten Kolon entweder auf die letzte oder auf die drittletzte. Die versificirte Umarbeitung der hephästioneischen Metrik durch Tzetzes, von der wir Bd. 1 gesprochen, möge ein Beispiel für diesen politischen Vers der Byzantiner liefern:

Ἔcτι δὲ καὶ τὸ cύcτημα | cυναγωγή τιc μέτρων
ὥcπερ ᾠδὶ ἡρωικοῦ | τοῦ ἑξαμέτρου cτίχου
καὶ πενταμέτρου cὺν αὐτῷ | τῶν ἐλεγείων θέcιc·
οἷα τὰ τοῦ Θεόγνιδοc | ποιήματα τυγχάνει.

Wir müssen nun nicht unbeachtet lassen, dass damals, als solche Verse geschrieben wurden, das alte Griechische nur eine geschriebene Sprache war und etwa nur als Hof-, Kirchen- und Gelehrtensprache geredet wurde, dass aber die Volkssprache damals schon dem heutigen Neugriechisch sich sehr annäherte. Jedenfalls wurden damals auch in dieser Volkssprache accentuirende Lieder gesungen, und es ist durchaus wahrscheinlich, dass diese Lieder in der byzantinischen Vulgärsprache so wenig wie die Lie-

der der Neugriechen des Reimes entbehrten, wenn ihn auch die gelehrte Poesie der Byzantiner nicht aufgenommen hat. Die accentuirende Poesie in der altgriechischen Schriftsprache der Byzantiner ist etwas aus dem Boden der Volkssprache in die gelehrte Sprache herübergenommenes und völlig wie die reimenden lateinischen Gedichte der mittelalterlichen Romanen zu beurtheilen.

Die späteren Römer; die Romanen.

Gehen wir zu den accentuirenden Römern der späteren Zeit und Romanen über. Der beliebteste Vers der römischen Volkspoesie ist der trochäische Septenar, in welchem das *pervigilium Veneris* gehalten ist. In ihm singen die Soldaten ihr Spottlied bei Cäsars Triumphzuge, dessen Anfang Sueton überliefert:

urbani servate uxores, moechum calvum adducimus,

in demselben Metrum spottet späterhin das Volk über Sarmentus, wie uns die Scholien zu Juvenal mittheilen:

Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus voluerat.
digna digni. sic Sarmentus habeat crassas compedes.
rustici ne nil agatis, aliquis Sarmentum alliget.

Das Princip des Versbaues ist hier nicht die von Catull und Horaz für die Trochäen und Iamben angewandte Weise, sondern die alte Manier des Plautus und Terenz, der auch die Fabeln des Phädrus treu geblieben sind.

Zu Aurelians Zeit hat das Soldatenlied nach der von Flavius Vopiscus c. 6 mitgetheilten Probe den trochäischen Rhythmus beibehalten, aber einmal sind hier die Reihen des Septenars aufgelöst, denn bald wird die akatalektische, bald die katalektische Reihe unmittelbar wiederholt und ausserdem treten zu den trochäischen Tetrapodieen auch trochäische Tripodieen, d. i. brachykatalektische Tetrapodieen hinzu. Sodann zeigen diese Proben, dass damals die römische Volkspoesie den früheren quantitirenden Standpunct verlassen hat, denn auch eine kurze accentuirte Silbe kann als schwerer Tacttheil statt der früheren Länge fungiren:

Mílle mílle mílle
décollávimús,
únus hómo mílle
décollávimús.

mille vivat, qui mille occidit.
tántum vini hábet némo
quántum fúdit sánguinis,
Mílle Sármatas, mille Fráncos
sémel et sémel occídimús,
mille Pérsas quaérimús.

Mit den zweisilbigen Tacten sind dreisilbige gemischt, doch ist dies nicht mehr das Princip der alten Auflösung, worauf *semel et* hindeuten könnte, denn wir finden hier auch die dreisilbigen Tacte *mille vi-, Sármatas.* Dies ist die „rusticale" Dichtungsweise der vulgares poetae, welche Beda in seiner Metrik den gelehrten Dichtern entgegensetzt: *Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo non artificii moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte.* Wir haben also die ganz feststehende Thatsache, dass zur Zeit, wo Longin den Hephästion commentirt und noch bevor Juba sein grosses compilatorisches Werk aus den früheren Metrikern zusammenstellt, das Volkslied im westlichen Kaiserreiche bereits ein accentuirendes geworden ist. Die Grammatiker und die docti poetae nehmen freilich keine Notiz davon, vielmehr macht gerade zu dieser Zeit Septimius Serenus die grössten Anstrengungen, die sämmtlichen metrischen Formen der alten Griechen, die bisher nur theilweise von den römischen Dichtern benutzt waren, im lateinisch redenden Occident einzubürgern.

Aber eine Gattung der poetischen Litteratur ist es, die das alte Princip der Metrik verschmäht und sich der accentuirenden Volkspoesie zuwendet. Dies ist die Hymnodie der christlichen Kirche. Sie war hier ganz in ihrem Rechte, denn an das klassische Alterthum fesselte sie kein Band, ihr Publicum war das Volk und dem Volke verständlich nahm sie die Rhythmen der Volksweise auf. Die neue Religion der römisch-griechischen Welt verfährt hierin gerade so, wie ein halbes Jahrtausend früher der Buddhismus in Indien. Die rhythmische Composition der Aurelianischen Soldaten sehen wir wenige Decennien später in den Hymnen des heiligen Ambrosius angewandt, deren directe Beziehung zu den rustici et vulgares poetae von Beda ausdrücklich hervorgehoben wird, wenn er in jener Stelle fortfährt: *Quomodo ad instar iambici metri factus est hymnus ille praeclarus*

Réx aetérne dóminé
rerúm creátor omniúm,
qui éras ánte saéculá
sempér cum pátre filiús.

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnúm de die in diem per alphabetum

Ápparébit répentina
dies mágna dómini,
ín obscúra vélut nócte
improvisos óccupáns.

Das erstere dieser beiden Kirchenlieder scheint sich insofern an das Volkslied nicht anzuschliessen, als in ihm iambische Verse vorkommen. Aber gerade der iambische Dimeter ist ein Metrum, welches in der zweiten Hälfte der römischen Kaiserzeit nachweislich sehr in Aufnahme kommt. Den akatalektischen hat Alfius Avitus nicht lange vor Terentianus Maurus Zeit in stichischer Composition gebraucht, Terent. v. 2446, den katalektischen Petronius Arbiter, Diomed. p. 505, Terent. v. 2489: *At Arbiter disertus libris suis frequentat. agnoscere haec potestis c a n t a r e q u a e s o l e m u s.* Diese stichischen Compositionen in kürzeren iambischen Reihen scheinen hiernach das, was wir Volkslieder nennen, geworden zu sein und hierauf mag sich ihre Anwendung im Kirchenliede neben den trochäischen Tetrapodieen gründen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, dass, wenn die Ictussilbe auch häufig mit einer Länge zusammenfällt, doch im allgemeinen die Prosodie freigegeben ist. *eras, velut, domi* in *domine* und *domini, dies, homo, habet* haben die rhythmische Geltung des alten Trochäus, wenigstens in Bezug auf die Stellung der Tacttheile; denn was die Zeitdauer des ganzen Tactes betrifft, so wird diese schwerlich mehr eine dreizeitige sein, Hebung und Senkung werden sich zeitlich einander gleichstehen. Discrepanz zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus ist im Anfange der Reihe gestattet, *rerúm sempér*, im Auslaute aber ist genaue Uebereinstimmung Gesetz. Hierbei verdient nun die Behandlung der iambischen Akatalexis und der trochäischen Katalexis eine besondere Beachtung. In der quantitirenden Poesie der Römer fand, wie wir S. 24 ff. bemerkten, bei einer iambischen Katalexis und einer trochäischen Akatalexis fast durchgängig Uebereinstimmung zwischen Wort- und Satzaccent statt, die alte römische Poesie stand

für diese Verse von Alters her auf demselben accentuirenden Standpuncte, wie die Choliamben des Babrius und die Anakreonteen der Byzantiner. Aber bei einer iambischen Akatalexis und trochäischen Katalexis war dies nicht der Fall. In den vorliegenden Volks- und Kirchenliedern sind aber die Wörter in einer solchen Weise gewählt, dass die letzte Hebung mit dem Nebenaccente des Wortes zusammenfällt: *dómine*, *ómnium*, *óccupans*, *decollávimus*, *occídimus*, *quaérimus*, ein deutliches Zeichen, dass wir es hier mit derjenigen Art der Rhythmopöie zu thun haben, welche wir eine accentuirende nennen müssen.

Nicht mehr lange währt die Zeit, dass die Völker lateinischer Zunge den für alle alten Sprachen nothwendigen Process durchmachen müssen, welcher die Sprache grösstentheils der Flexionsendungen beraubt und das Lautsystem aufs heftigste angreift. Das Ende dieser Revolution ist die Umwandlung der römischen Sprache in die je nach den Provinzen des westlichen Römerreiches sich in mannigfache Dialekte scheidende romanische Sprache. Aber noch Jahrhunderte lang, nachdem das Volk in diesen neuen Dialekten geredet und gedichtet hat, hält sich das Lateinische künstlich als Kirchen- und Litteratursprache. Am längsten im Stammlande Italien, wo die Kunstpoesie und somit die Litteratur erst im Zeitalter Dante's der lingua vulgare sich zuwendet. Früher geschah dies auf der spanischen Halbinsel. Hier steht die Kunstpoesie mit dem alten spanischen Volksliede in einem durchaus unmittelbaren Zusammenhange, und so treffen wir denn jenen alten Rhythmus des römischen Soldatenliedes aus Aurelians Zeit fast unverändert als das Metrum des spanischen Epos wie der spanischen Bühne wieder. Achtsilbige Reihen mit anlautender Hebung und schliessender Senkung (die alten akatalektischen dimetra trochaica) folgen meist continuirlich aufeinander; ihnen beigemischt, meist am Ende eines längeren Abschnittes, werden siebensilbige Reihen mit schliessender Hebung (katalektische dimetra trochaica). Wenn man bedenkt, dass der Tetrameter des Hipponax sich in continuirlicher Tradition des Volksliedes bis zu den Zeiten des Tzetzes und der letzten Byzantiner gehalten hat, so wird man sich über die Zähigkeit der conservativen Spanier in der Festhaltung des Metrums weniger wundern. Noch in einer anderen Weise sind innerhalb der romanischen Metrik jene spanischen Verse als Repräsentanten eines primären Standpunctes

von grossem Interesse. Sie reimen nämlich, aber der Reim ist noch nicht völlig durchgebildet, er steht noch auf der Stufe des blos vocalischen Gleichklanges ohne Gleichheit der den letzten accentlosen Vocal umgebenden Consonanten oder des dem schliessenden betonten Vocale folgenden Consonanten. Dies ist die Stufe der Assonanz. Otfrids deutsche Reime zeigen vielfach einen ähnlichen primären Standpunct, nur dass hier umgekehrt das consonantische Element vor dem vocalischen berücksichtigt wird.

Früher als die spanischen Denkmäler datiren die ältesten Dichtungen der Romanen des nördlichen Galliens. Das Metrum der altfranzösischen Epen ist ebenfalls acht- und siebensilbig, aber hat nicht in dem trochäischen, sondern in dem iambischen Dimetron (*rerum creator omnium*) seinen Ursprung, es beginnt nicht mit dem schweren Tacttheile, sondern mit der Anakrusis. So haben diese Kurzzeilen die grösste Aehnlichkeit mit den Reimpaaren des mittelhochdeutschen Ritterepos; dennoch aber ist hierbei schwerlich an eine Entlehnung des einen Nachbarvolkes von dem anderen zu denken, da sich für jedes die poetische Form vollständig aus der eignen nationalen Entwicklung erklärt: das altfranzösische Metrum als natürliche Fortbildung der in der späteren römischen Zeit beliebten dimetra iambica, die mittelhochdeutsche Kurzzeile als Auflösung des Otfridschen Verses. Dass der Stoff des höfischen Ritterepos der Deutschen den Franzosen entlehnt ist, kann für die Beurtheilung der Form von keiner Entscheidung sein. Nicht zu übersehen ist, dass das französische Metrum weit weniger als der accentuirende Vers der späteren Römer und Spanier auf Einheit zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von 5 und einem halben Tacte mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang



bringen lassen, denn katalektische trimetra iambica, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dante's in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden, ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzen in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache blos trochäische Reime aufzwängen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Maasse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Blos nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Maassen geschrieben hätte!

§ 5.

Einwirkung der griechischen Metrik auf den Orient.

Nicht blos die Poesie der Römer hat in der auf den Saturnius folgenden Periode die Metra der Griechen adoptirt; den gleichen Einfluss wie auf Italien hat die griechische Metrik auch auf den Orient gewonnen. Dies wird sich als sichere Thatsache herausstellen, wenn wir die Metrik der seit dem zehnten Jahrhundert uns vorliegenden persischen Poesie mit der Metrik der

Griechen vergleichen, und auch die Brücke, welche die griechische Metra zu den Persern übertrug, wird nicht allzu schwer zu finden sein.

Mit der Hellenisirung Asiens unter den Diadochen Alexanders ist auch die musische Kunst der Griechen im Oriente einheimisch geworden. Es steht fest, dass am parthischen Hofe griechische Tragödien mit griechischer Musik, mit griechischen Sängern aufgeführt wurden. Plut. Crass. 33. Auch die Nachfolger der Arsaciden, die Sassaniden, liessen in gleicher Weise der musischen Kunst der Griechen ihre Pflege zu Theil werden, und als späterhin die ersten Chalifen von dem Hofe der neupersischen Herrscher ihre Musiker und Sänger erhielten, da waren die letzteren zugleich die Verbreiter griechischer Musik, die bis dahin seit der Zeit der macedonischen Occupation im Oriente sich forterhalten hatte. Den Beweis dafür gibt das arabische Notensystem. Ich werde bei einer anderen Gelegenheit näher auf dasselbe einzugehen haben; hier sei nur so viel bemerkt, dass das arabische Notensystem mit seinen sogenannten Dritteltönen nichts anderes ist als Umschreibung des griechischen Notenalphabetes in arabische Buchstaben in der Weise, dass jedem griechischen γράμμα ὀρθόν, ἀνεστραμμένον und ἀπεστραμμένον vom tiefen *G* an aufwärts je eine Trias arabischer Buchstaben vom Anfange des arabischen Alphabetes an entspricht. Vgl. Bd. 1 S. 330.

Wurde in dieser Weise die Theorie der griechischen Harmonik im Oriente einheimisch, so wird man sich nicht wundern dürfen, bei den Sassaniden und deren Nachfolgern in der heimischen Poesie die Gesetze griechischer Rhythmik und Metrik practisch verwendet zu finden. Es sind freilich nicht die sämmtlichen Elemente, die uns in der Metrik der Perser begegnen, auf griechische Formen zurückzuführen, denn wir finden auch in dieser formalen Seite der persischen Poesie dieselbe Mischung mit arabischem Wesen, wie wir sie in der Sprache der Perser selber antreffen. Mit Leichtigkeit lässt sich in der persischen Poesie eine Anzahl von Metren ausscheiden, welche die persischen Dichter aus der arabischen Metrik herübergenommen haben und die sich auch in der That zunächst und zuerst bei arabischen Dichtern nachweisen lassen, aber die bei weitem grössere Zahl der persischen Metra trägt ein von arabischer Metrik durchaus abweichendes Gepräge: es sind eben diejenigen, welche, wie wir oben sagten, g r i e c h i s c h e n U r s p r u n g s s i n d, und seit dem

dritten vorchristlichen Jahrhunderte nach griechischem Muster bei den Arsaciden, Sassaniden, Gasnaviden u. s. w. fort und fort nach griechischem Muster geformt wurden. Man wird sich aus dem Folgenden leicht überzeugen, dass die griechische Metrik sich selbst bei den Römern bei weitem nicht so eingelebt hat und so national geworden ist wie bei den Iraniern.

Ich lasse hier die sämmtlichen von Hâfiz gebrauchten Metra folgen, denen ich als Beispiel je einen analogen griechischen Vers (wo es geht aus Hephästion) hinzufüge.

1.	–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ –	Ἐρξίη πῆ δηῦτ' ἄνολβος ἀθροΐζεται στρατός.
2.	–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ –	Ζεῦ πάτερ γάμον μέν οὐκ ἐδαισάμην.
3.	– –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ –	δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.
4.	– –́ ⏑ – ⏑ –́ – – –́ ⏑ – ⏑ –́ –	ὁ μέν θέλων μάχεσθαι | πάρεστι γάρ μαχέσθω.
5.	–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –	Ἥρην ποτέ φασὶν Δία τὸν τερπικέραυνον.
6.	–́ – ⏑ ⏑ – – – –́ – ⏑ ⏑ – – –	τίς τὴν ὑβρίην ὑμῶν εἴληφεν; ἐγὼ πίνων.
7.	⏑⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏔ –́	τό γε μὴν ξείνια δούσας λόγος ὥσπερ λέγεται.
8.	⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –	παρά δ' ηὖτε Πυθόμανδρον κατέδυν ἔρωτα φεύγων.
9.	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ –	ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν | Ζῆνα τύραννον ἐς χορόν.
14.	–́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑⏑ – –́ ⏑	ἱστοπόνοι μείρακες.
13.	– –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́	πολυξενωτάτῳ παρὰ βωμῷ. τὸ δέ κλέος Pind. Ol. 1, 93.
10.	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – –	πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα.
16.	–́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – –	
15.	–́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑⏑ – –́ ⏑ –	οὐδὲ λεόντων σθένος οὐδὲ τροφαί.
11.	⏑ – ⏑ – ⏔ – – ⏑ –́ ⏑ – ⏔ –	ὦ καλλίστη πόλι πασῶν ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.
12.	⏔ – – ⏑ –́ ⏑ – ⏔ –	πόλι πασῶν ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.

Ausser diesen 12 Metren bedient sich Hâfiz noch des katalektischen bakcheischen Tetrametrons und eines aus ersten Epitriten bestehenden Verses; der letztere ist den arabischen Dichtern entlehnt (vielleicht auch der bakcheische Vers).

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 6.

Die lange und kurze Silbe.

Nachdem wir im allgemeinen die Art und Weise erörtert, wie die Sprache dem Rhythmus unterworfen oder zum Rhythmizomenon gemacht wird, und hierbei die Differenz der griechischen Poesie von den Poesieen der übrigen Völker überblickt haben, wenden wir uns wieder zu den Griechen zurück. „Ein jedes der drei Rhythmizomena" — sagt Aristoxenus Rh. p. 130 — „die Sprache, das Melos und die orchestische Bewegung, zerfällt die Zeit durch die ihm eigenthümlichen Bestandtheile, und zwar die Sprache (λέξις) durch γράμματα, cυλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα." Hiermit sind die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon angegeben. Zunächst sind dies die Silben, denn dies ist unter den an erster Stelle genannten γράμματα und cυλλαβαί zu verstehen. Die Alten definiren nämlich die cυλλαβή, die Etymologie des Wortes festhaltend, als cύλληψις τοὐλάχιστον δύο γραμμάτων· καταχρηστικῶς δὲ καὶ αἱ μονογράμματοι cυλλαβαὶ λέγονται οἷον α, ε Pseudo-Draco p. 4, 18. In diesem Sinne hat Aristoxenus die Wörter γράμματα und cυλλαβαί gebraucht, γράμματα für die μονογράμματοι cυλλαβαί, d. i. die rein vocalischen Silben, cυλλαβαί für die Verbindung des Vocales mit einem oder mehreren Consonanten (oder auch wohl für die reindiphthongischen Silben). Die zweite Art der μέρη λέξεως sind die Wörter, ῥήματα. Die dritte Art die Sätze mit ihren Kola, was Aristoxenus durch πάντα τὰ τοιαῦτα bezeichnet. Zuerst haben wir die Silben, alsdann die

Wörter und Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten; in Beziehung auf die Silben haben wir zwischen dem vocalischen und consonantischen Elemente zu sondern.

1. Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität grosse Veränderungen statt, und man kann wohl sagen, dass, je weiter die Sprache im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende in ihrer Geschichte fortschreitet, um so gleichgültiger gegen die Quantitätsverhältnisse sie wird. In der Geschichte der griechischen Sprache, so lange wir sie noch die griechische nennen, lässt sich nur wenig davon bemerken; erst in ihrer Veränderung zum Neuhellenischen trägt sie diesem Processe Rechnung. Ganz entschieden aber treffen wir in der lateinischen Sprache auf einen Umformungsprocess der alten Quantität, der sich mit Einem Worte als die Verkürzungssucht ursprünglicher langer Vocale in den schliessenden Flexionssilben der Wörter bezeichnen lässt. Noch weiter geschieht diesem Verkürzungstriebe in den romanischen Sprachen Genüge. Auch die germanischen Dialekte erliegen demselben, während sich in ihnen späterhin mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsilben verbindet.

Die Poesie ist nun an jeder in der Sprache eintretenden Veränderung ganz und gar unschuldig. Der Dichter thut nichts, als schliesslich diesen Veränderungen zu folgen, obgleich gerade er darin conservativ ist, dass er so lange wie möglich die alten Sprachformen festzuhalten sucht und erst allmählich den Neuerungen Rechnung trägt. So ist es auch in der Prosodie: die Poesie hat niemals auf die Länge und Kürze der Sprachsilben umgestaltend eingewirkt. Man hat dies lange Zeit nicht glauben wollen; man war früher der Ansicht, dass anfänglich in der Sprache ein ungeregeltes Schwanken in der Länge und Kürze der Vocale bestanden habe, mit Einem Worte, dass sie anfänglich noch keine streng quantitirende gewesen sei —, erst der Dichter habe sie zu einer solchen gemacht, indem er des Metrums wegen prosodisches Gesetz und Regel in die Sprache gebracht habe, wie er andererseits auch metri causa hin und wieder mit Freiheit

verfahre und eine bereits als Kürze geltende Silbe im Verse verlängern, eine Länge verkürzen könne. Mit dem Fortschritte der Sprachwissenschaft müssen solche trübe Vorstellungen immer mehr aussterben. Insbesondere glaubte man aus der Metrik der älteren lateinischen Dichter, wie des Plautus, die man den Dichtern der augusteischen Zeit gegenüber als uncultivirt und halbbarbarisch ansah, schliessen zu müssen, dass erst im Verlaufe der Zeit, erst nachdem die quantitirende Metrik der Griechen bei den Römern vollständig sich eingelebt, die lateinische Sprache unter den Händen der späteren Poeten eine bestimmte Quantität erhalten habe, dass dagegen zur Zeit des Plautus, wo die Befolgung der metrischen Normen der Griechen noch neu und ungewohnt war, der Begriff der Länge und Kürze noch nicht zur vollen Ausbildung gelangt sei, und dass dies Schwanken um so mehr für die vor-plautinische Zeit, die der regelnden Zügel der griechischen Metrik noch völlig ermangelte, vorausgesetzt werden müsse. Und in ähnlicher Weise, meinte man, habe auch die griechische Prosodie erst im Laufe der Zeit unter den Händen der Dichter Festigkeit erlangt, Homer schwanke noch häufig zwischen Länge und Kürze, er müsse metri causa denselben Vocal des Wortes bald lang, bald kurz gebrauchen und erst nach und nach sei hier völlig Ordnung geschaffen.

Solche Ansichten dürfen heut zu Tage Gottlob als beseitigt betrachtet werden. Plautus gebraucht den Vocal in der ultima der Wörter *legit*, *amat*, *docet*, *audit*, *legat*, *pater*, *mercator*, *amor* bald als Kürze, bald als Länge, während derselbe bei den späteren Dichtern eine Kürze ist, aber dies ist keine Freiheit, die sich der Dichter des Metrums wegen nimmt. Die historische Grammatik belehrt uns darüber aufs vollständigste, dass jene von Plautus a u c h als Längen gebrauchten Vocale der genannten Endsilben in einer früheren Zeit der lateinischen Sprache n u r Längen waren, dass dann aber in einer auf jene Zeit folgenden Periode ein Verkürzungstrieb eingetreten ist, welcher in allen mehrsilbigen Wörtern den langen Vocal der Schlusssilbe, wenn ein anderer Consonant als *s* und *ns* darauf folgt, in die Kürze verwandelt. In der Ciceronischen und Augusteischen Zeit ist diese Vocalverkürzung völlig durchgedrungen, Plautus aber gehört noch einer Zeit an, wo dieselbe schon begonnen und schon weit um sich gegriffen hatte, ohne dass aber die alte — wir können sagen die richtige — langvocalische Prosodie ganz

aus der Sprache verschwunden gewesen wäre. Plautus trägt der Umgangssprache seiner Tage genau Rechnung, wenn er jene Silben in seinem Verse bald als Längen, bald als Kürzen gebraucht, ebenso wie sich die späteren Dichter dem veränderten Standpunete der Sprache anschliessen, wenn sie jene Vocale nur als Kürzen, nicht mehr als Längen verwenden.

Aehnlich verhält es sich auch mit den prosodischen Schwankungen der griechischen Dichter, die hierin stets theils den dialektischen theils den Zeitverhältnissen der griechischen Sprache Rechnung tragen. Niemand wird heut zu Tage die bei Alkman u. A. vorkommenden kurzen Accusative im Plural der a-Declination als poetische Licenzen ansehen. Gar manches von dem, was die alten Metriker und Grammatiker für πάθη des Verses hielten (Bd. 1 S. 210), wie der scheinbare Iambus und Tribrachys an Stelle des Spondeus oder Dactylus bei den Wörtern ἕως, τέως nud viele scheinbare Kürzen statt der Längen, sind im Fortschritte der Sprachwissenschaft als völlig normale Erscheinungen erkannt worden. Doch gehört dies gegenwärtig der Grammatik und nicht der Metrik an, die auf die sprachlichen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dialekte nicht einzugehen hat. Nur Ein Punct muss hier wenigstens angedeutet werden, obwohl auch hier die nähere Erörterung desselben Sache der Grammatik bleibt. So sehr man nämlich auch in allem übrigen überzeugt ist, dass die alte epische Poesie in den früher sogenannten prosodischen Licenzen sich genau den Erscheinungen der Sprache anschmiegt, so meint man doch, dass Homer in diesem Einen Puncte die sprachlichen Formen „metri causa“ modificirt habe, dass er die Conjunctivvocale η und ω in manchen Fällen bald lang, bald kurz gebraucht. Das würde in der That ein Zwang sein, den der Dichter der Sprache angethan, er hätte hier geradezu ins innerste Leben des Flexionssystems gewaltsam eingegriffen, indem er durch Verkürzung des conjunctivischen η und ω zu ε und ο den formalen Unterschied zwischen dem indicativen und conjunctiven Modus aufgegeben hätte. Aber es sind dies keine des Metrums wegen von dem Dichter vorgenommenen Verkürzungen des langen Vocals, so wenig wie das plautinische *amāt, patēr* eine von dem Dichter des Metrums wegen vorgenommene Verlängerung eines ursprünglich kurzen Vocals ist. Wir dürfen jene Homerischen Conjunctive nicht „verkürzte“ Conjunctive nennen, denn es sind Reste ursprünglich kurzer Conjunctivformen, die der späteren

Sprache entschwunden, vom alten epischen Dialekte aber gewahrt sind. Die vergleichende Grammatik hat wenigstens für Eine dieser kurzvocaligen Conjunctivformen Homers, nämlich für ἴομεν erkannt, dass hier die Kürze keine Neuerung des Dichters, sondern altes Erbgut der indogermanischen Urzeit ist, in welcher in Uebereinstimmung mit dem Indischen und Iranischen alle diejenigen Verben, welche, wie ἴμεν, im Indicativ keinen Bindevocal haben (ε, ο), sich im Conjunctiv an einem kurzen Vocale ε und ο genügen lassen, während nur da der lange Conjunctivvocal η und ω nothwendig ist, wo bereits im Indicativ der Bindevocal ε und ο vorhanden ist. Aber nicht blos ἴομεν, sondern auch die übrigen kurzvocaligen Conjunctive Homers sind als ursprüngliche Formen aufzufassen. Sie kommen nämlich nur für solche Verba und Tempora vor, wo die entsprechende Indicativform zwar mit dem Bindevocale ε und ο gebildet wird, wo aber neben dieser bindevocalischen Form auch noch eine ältere bindevocallose Indicativform entweder nachweislich auch später noch im Gebrauch ist oder nach dem sicheren Ergebnisse der vergleichenden Grammatik wenigstens früher im Gebrauch war. So geht der Conjunctiv εὔχεται auf den bindevocallosen Indicativ εὖκτο, der Conjunctiv ἅλεται auf den bindevocallosen Indicativ ἆλτο zurück. Der vulgäre Conjunctiv βούληται schliesst sich an den bindevocalischen Indicativ βούλεται, die conjunctivische Nebenform βούλεται dagegen an eine Indicativform βοῦλται an, die zwar in der homerischen Sprache nicht mehr erhalten, aber nach dem lateinischen *vult* mit Sicherheit vorauszusetzen ist. Ebenso verhält es sich mit dem perfectischen Conjunctive εἴδομεν, welcher nicht auf οἴδαμεν, sondern auf das bindevocallose ἴδμεν zurükgeht. Wie εἴδομεν erklären sich auch die kurzvocaligen Conjunctive des ersten Aoristes, der von allen Tempora gerade dasjenige ist, in welchem diese Conjunctivbildung bei weitem am häufigsten vorkommt. Der indicativische Bindevocal des ersten Aoristes ist nicht ο und ε, sondern, wie im Perfectum, ein α; dass dieses α im Aorist nicht minder als im Perfect kein ursprünglicher, sondern erst später eingedrungener Bindevocal ist, zeigt die Sprachvergleichung, denn im Indischen sind die meisten ersten Aoriste des Indicativs bindevocallos; den seltenen bindevocalischen Indic. Aor. I des Indischen stehen die seltenen griechischen Aoristformen auf σον, σες, σομεν, σετον zur Seite.

Es möge das Gesagte genügen, um auch für die kurzen

Conjunctive des Homer den barbarischen Grundsatz, dass der Dichter „metri causa“ verkürzt habe, zurücktreten zu lassen. Ist die Poesie eines Volkes eine solche, welche wir quantitirende nennen, d. h. ist sie nicht blos silbenzählend und macht sie nicht den Wortaccent zum Anhaltspuncte für den Rhythmus, sondern schliesst sie sich für das rhythmische Zeitmaass dem in der Sprache an sich gegebenen Unterschiede der Kürzen und Längen an, so folgt der Dichter genau diesen prosodischen Eigenthümlichkeiten, ohne dass er der Sprache Zwang anthut, ohne dass er eine Länge als Kürze oder eine Kürze als Länge spricht.

Der Dichter und namentlich der Dichter der älteren Zeit schwankt bisweilen in der Prosodie, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seines Dialektes. Der Wechsel zwischen Länge und Kürze ist in allen diesen Fällen durchaus nicht so zu erklären, dass damals die Prosodie noch eine regellosere war, sondern vielmehr war damals die Sprache noch reicher an alten ursprünglichen Formen, und diese eben sind es, die von den älteren Dichtern festgehalten werden. Die spätere Zeit hat diesen Reichthum aufgegeben, hat die neben den ursprünglichen Formen aufgekommenen secundären Formen allein im Gebrauche festgehalten, und die späteren Dichter, indem sie scheinbar consequenter im prosodischen Gebrauche der Wörter sind, haben nichts gethan, als sich dem Fortgange der Sprache anschliessend, der alten ursprünglichen Formen sich zu entäussern. Mit Einem Worte, die Poesie hat sich eben so wenig erlaubt die Quantität des Vocales zu verändern, wie die sonstige Form des Wortes und der Flexionsendungen umzugestalten; denn die Vocallänge und die Vocalkürze ist so gut etwas Gegebenes wie die Qualität des Vocales und die ihn begleitenden Consonanten. Alles dies ist für die Poesie unantastbar.

2. Das consonantische Element der Silbe.

Die Musiker der vor-aristoxenischen Zeit begannen, wie Plato berichtet (vgl. Bd. 1 S. 31), die Darstellung der Rhythmik mit einer Erörterung der στοιχεῖα und συλλαβαί, und dann erst, aber nicht früher, gingen sie auf die Tacte ein. Der Anfang der Aristoxenischen Rhythmik ist nicht mehr erhalten; vielleicht aber war auch hier von jenen Elementen der Sprache gehandelt, denn wir besitzen noch ein kurzes Aristoxenisches Fragment über die Clas-

sification der Consonanten, welches vermuthlich dem ersten Buche seiner Rhythmik entlehnt ist.

Mit Recht werden wir auf jene alten μουσικοί und ῥυθμικοί einen Satz zurückführen müssen, den die „μετρικοί“ und „γραμματικοί“ zurückweisen, nämlich den Satz von der durch das folgende consonantische Element bedingten Verschiedenheit der Vocaldauer. Wir lesen am Schlusse der Prolegomena Longins: Ἰστέον δὲ ὅτι ἄλλως λαμβάνουσι τοὺς χρόνους οἱ μετρικοὶ ἤγουν οἱ γραμματικοί, καὶ ἄλλως οἱ ῥυθμικοί. οἱ γραμματικοὶ ἐκεῖνον μακρὸν χρόνον ἐπίστανται τὸν ἔχοντα δύο χρόνους καὶ οὐ καταγίνονται εἰς μεῖζόν τι· οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν „ὡς“ οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ ς. πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἡμιχρόνιον.

Nach diesem Berichte, welcher von Juba und anderen späteren Metrikern, so wie auch von späteren Grammatikern wiederholt wird, sprechen die μετρικοί und γραμματικοί (wir haben dabei zunächst an die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen Schule und der früheren Kaiserzeit zu denken), wenn sie die Theorie der Silben behandelten, schlechthin nur von einer βραχεῖα und einer μακρὰ συλλαβή, von welchen die letztere den doppelten Umfang der Kürze habe, die ῥυθμικοί aber unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. „Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen sie — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher der consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber Consonanten hinzu, so nehmen auch diese in der Aussprache eine gewisse Zeit in Anspruch und es wird durch sie sowohl die Zeit des kurzen Vocals als die des langen Vocals verlängert. Es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene“.

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden dabei nämlich nicht vom rhythmischen Maasse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus

anweist, sondern von der prosodischen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Maass, besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala des natürlichen Silbenwerthes:

1-zeitige Silbe: ε (kurzer Vocal);
$1\frac{1}{2}$-zeitige Silbe: εκ (kurzer Vocal mit 1 Consonanten);
2-zeitige Silbe: η, ει, εξ (langer Vocal oder Diphthong, kurzer Vocal mit 2 Consonanten);
$2\frac{1}{2}$-zeitige Silbe: ηс, ειс, ἄρξ (langer Vocal mit 1 Consonanten, kurzer Vocal mit 3 Consonanten);
3-zeitige Silbe: ηξ (langer Vocal mit 2 Consonanten).

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes (denn blos vom Silbenanslaute reden die ῥυθμικοί) berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zur zweifach geschlossenen Länge.

Das ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der Sprache zu vermitteln suchen. Bei jedem Volke nämlich, welches eine quantitirende Poesie hat, bei Griechen, Römern, Indern, Arabern und Persern, beachtet der Dichter, wenn er die Sprache dem Rhythmus unterwirft, nicht blos das vocalische Element, sondern auch die den Vocal begleitenden Consonanten, und im allgemeinen herrscht für alle diese Sprachen die Norm, dass der kurze Vocal, auf welchen zwei Consonanten folgen, als Bestandtheil des Rhythmizomenon dieselbe Zeitdauer empfängt wie der lange Vocal. Dies ist es was die alten ῥυθμικοί sagen, wenn sie den Satz aufstellen, dass das Aussprechen des Consonanten die halbe Zeitdauer des einfachen consonantenlosen Vocales erfordere. Es kann nun auch gar keine Frage sein, dass eine Kürze mit 3 Consonanten, z. B. αρξ, längere Zeit des Aussprechens erfordert als eine Kürze mit 2 Consonanten, z. B. αξ; wir überzeugen uns sofort davon, wenn wir jede der genannten Silben mehrmals hinter einander aussprechen —, und in gleicher Weise überzeugen wir uns, dass ηс wieder länger als η, ηξ länger als ηс ist. Dass diese Unterschiede in der Natur der Sprache

begründet sind, d. h. dass sie auch im gewöhnlichen Sprechen hervortreten, davon können wir uns sofort überzeugen, wenn wir die Silben το, τον, τω jede mehrmals hintereinander sprechen:

a. τοτοτοτοτο,
b. τοντοντοντον
c. τωτωτωτω.

In der That lässt sich in der Zeitdauer der Silbenformen b und c wenig Unterschied merken. Würden die Dichter bei der Silbenform b nur der Natur des Vocals gefolgt sein und die Silben als rhythmische Kürzen behandelt haben, so hätten sie der Natur des gewöhnlichen Sprechens weniger Rechnung getragen. Dies (b) ist es nun, was die alten Techniker eine cυλλαβὴ θέcει μακρά nennen. Im dritten Falle (c) ist die Silbe ihres langen Vocales wegen eine lange Silbe und deshalb heisst sie φύcει μακρά, die cυλλαβὴ θέcει μακρά hat einen kurzen Vocal, sie erhält die Bedeutung einer rhythmischen Länge durch die Verbindung des kurzen Vocales mit 2 folgenden Consonanten. Es ist hierbei bis auf einige unten näher anzugebenden Fälle einerlei, ob die auf den kurzen Vocal folgenden Consonanten mit ihm zu Einer Silbe oder Einem Worte gehören, oder ob der eine von ihnen oder beide der folgenden Silbe oder dem folgenden Worte angehören: der griechische Dichter denkt sich die Silben des Verses in fortlaufender Continuität und die hierbei zusammentreffenden consonantischen Elemente lässt er nicht etwa auf den folgenden, sondern auf den vorausgehenden Consonanten ihren verstärkenden Einfluss ausüben. Indem wir φύcει μακρά natura longa durch Naturlänge, θέcει μακρά positione longa durch Positionslänge übersetzen, sind wir gewohnt, das Wort Position oder θέcιc eben von der Stellung des Vocals vor mehreren Consonanten zu verstehen. Dies scheint aber nicht die Bedeutung zu sein, in welcher hier die alten Techniker das Wort θέcιc genommen haben. Wenn sich die Alten mit der Frage beschäftigen, ob die Sprache φύcει oder θέcει entstanden sei, so meinen sie damit, ob die Sprache etwas positiv Gegebenes, oder ob sie durch menschliche Freiheit hervorgebracht sei. In diesem Sinne müssen wir auch die φύcει und θέcει μακρά verstehen. Die Länge des Vocals ist etwas positiv in der Sprache Gegebenes, ihr kann die Freiheit des ῥυθμοποιόc keinen Zwang anthun, aber in Beziehung auf den kurzen Vocal, welcher durch seine consonantische Umgebung für den Rhythmus die Bedeutung

der Länge erhält, da waltet das Gebiet der Freiheit wenigstens in sofern, als es auf die Composition des ῥυθμοποιός und die durch ihn zu bewirkende Verbindung der Wörter ankommt, ob ein kurzer Vocal die rhythmische Bedeutung der Länge bekommen soll, und auch in sofern, als er vor bestimmten Consonantenverbindungen nach freiem Ermessen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge erhebt oder ihm die natürliche Bedeutung der Kürze lässt.

Wir Neueren können in der scharfen Auseinanderhaltung der beiden Begriffe φύϲει und θέϲει μακρά nicht sorgsam genug sein. Die eine wie die andere ϲυλλαβὴ μακρά hat für die rhythmische Zeitdauer genau dieselbe Bedeutung, aber der Vocal der θέϲει μακρά wird damit niemals zum langen, er muss stets als Kürze gesprochen werden. Die erste Silbe in πράγματοϲ ist eine φύϲει μακρά; sie enthält ein langes α und muss lang gesprochen werden, ebenso auch die Silbe *mons* und *pons*, die zweite Silbe in *legens*, *amans*. Die erste Silbe in ἐϲτί, die vorletzte Silbe in *ubi sint tuae tenebrae* ist eine θέϲει μακρά; es hat diese Silbe als Bestandtheil des Rhythmizomenon die rhythmische Bedeutung von langvocaligen Silben, aber dennoch ist ihr Vocal stets ein kurzer und auch dann, wenn der rhythmische Ictus darauf ruht, als kurzer Vocal zu sprechen. Der natürlichen Beschaffenheit des Vocales wird durch die rhythmische Geltung der Silbe kein Zwang angethan, sie bleibt auch innerhalb des Rhythmus stets ein unveränderliches Element.

Die Bedeutung des consonantischen Elementes für die rhythmische Zeitdauer geht nun aber noch weiter. Um sie zu erörtern, gehen wir auf die fünf von den alten ῥυθμικοί unterschiedenen Arten der Silbenzeit zurück und drücken sie in der Weise durch Schemata aus, dass wir die jedesmalige natürliche Kürze durch ⏑, die natürliche Länge durch –, die darauf folgenden Consonanten je ihrer Zahl nach durch einen, zwei oder drei kleine verticale Striche: I II III bezeichnen. Wir beginnen mit der Silbenform, welche nach den ῥυθμικοί die längste Zeitdauer beim Sprechen einnimmt:

langer Vocal	– II	– I	–		
kurzer Vocal		⏑ III	⏑ II	⏑ I	⏑

rhythm. Länge ⋮ rhythm. Kürze.
κοινή

Die Silbenform – II d. h. langer Vocal mit 2 folgenden Consonanten bedarf, wie die ῥυθμικοί richtig bemerken, beim Aus-

sprechen längerer Zeit als die Silbenform –ı, in welcher auf den langen Vocal nur 1 Consonant folgt, und diese ist wiederum länger als die Silbenform –, in welcher auf den langen Vocal gar kein Consonant folgt. Man wird sich hiervon sofort überzeugen, wenn man die Silben ηξ, ης, η jede mehrmals hintereinander spricht. Bezeichnen wir die Dauer der Silbe η als eine zweizeitige, so müssen wir den Alten Recht geben, dass ης und ηξ länger als zweizeitig sind. So ist es beim gewöhnlichen Sprechen. Aber wenn auch der ῥυθμοποιός sich den Unterschieden des gewöhnlichen Sprechens anschliesst, so gibt er sich ihnen doch nicht unbedingt hin: er räumt der Silbenform ⌣ıı eine grössere Zeitdauer als der Silbenform ⌣ı ein, macht sie gerade zu einer θέσει μακρά, aber die zu den langen Vocalen hinzukommenden consonantischen Elemente lässt er für das sprachliche Rhythmizomenon unbeachtet; er weist im Rhythmus der Silbenform –ıı keine längere Zeitdauer an als der Silbenform –ı. Hat aber das Hinzukommen des consonantischen Elementes für den langen Vocal keine die rhythmische Zeitdauer verstärkende Bedeutung, so hat doch umgekehrt der Mangel eines folgenden consonantischen Elementes in gewissen Fällen eine die rhythmische Zeitdauer des langen Vocales schwächende und mindernde Bedeutung. Wir können sagen: folgt auf den langen Vocal ein consonantisches Element, so ist er in jedem Falle auch als Rhythmizomenon eine lange Silbe, folgt aber ein Vocal, so kann er auch die Bedeutung einer rhythmischen Kürze haben. Deshalb wird eine solche Silbenform von den alten Technikern eine κοινὴ συλλαβή genannt, und zwar ist dies, weil mehrere Arten von κοιναὶ συλλαβαί unterschieden werden, der τρόπος πρῶτος der κοινή: „ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἐπιφέρηται φωνῆεν“ Hephaest. cap. 1.

Der Silbenform –ı steht nach der Theorie der ῥυθμικοί die Silbenform ⌣ııı im Maasse analog, sowie ferner der Silbenform – die Silbenform ⌣ıı. Wie –ı stets und immer eine rhythmische Länge, so muss auch ⌣ııı stets und immer eine rhythmische Länge sein (die paar Ausnahmen sind hier in der That poetische Licenzen, die sich der Dichter „des Metrums wegen“ bei Eigennamen erlauben musste). Dagegen hat die Silbenform ⌣ıı nur in den meisten Fällen, aber keineswegs immer die Bedeutung der rhythmischen Länge. Drei folgende Consonanten (⌣ııı) sind unter jeder Bedingung kräftig genug, um dem kurzen Vocale die Geltung der rhythmischen Länge zu geben, aber wenn blos zwei

Consonanten folgen, so kommt es eben auf die Natur und das Organ und die Stellung dieser Consonanten an, ob sie kräftig genug sind, die Silbe zur rhythmischen Länge zu machen, oder ob die Silbe die natürliche Zeitdauer des kurzen Vocales behält. So kann denn nun manche der unter die Kategorie ⏑∥ fallenden Silben, namentlich eine solche, deren zweiter Consonant ein liquider ist, eine cυλλαβὴ κοινή sein, d. h. der Dichter kann sie nach freiem Ermessen sowohl als rhythmische Länge wie als rhythmische Kürze gebrauchen. Und zwar ist dies der δεύτερος τρόπος κοινῆς: „ὅταν βραχεῖ φωνήεντι ἐπιφέρηται ἐν τῇ ἑξῆς cυλλαβῇ cύμφωνα δύο ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἄφωνον (eine Muta) ἐcτί, τὸ δὲ δεύτερον ὑγρόν (eine Liquida)". Hephaest. l. l.

Die Silbenform ⏑ ist unter den Kürzen die kürzeste, wie – unter den Längen die kürzeste ist. Und so steht sie in ihrer Behandlung durch den ῥυθμοποιός der Silbenform – in gewisser Weise analog. In demselben Falle, wo diese zu einer rhythmischen Kürze wird (im Auslaute des Wortes bei folgendem vocalischen Anlaute), verliert die Silbenform ⏑ meist ihre einzeitige Dauer, sie hört auf ein μέρος ῥυθμιζομένου zu sein.

Die Silbenform ⏑| participirt dagegen bisweilen an der Natur der Silbenform ⏑∥, indem schon der Eine folgende Consonant in der Weise den kurzen Vocal kräftigt, dass er die rhythmische Bedeutung der Länge erhält. Die alten Techniker nennen dies den τρίτος τρόπος κοινῆς („ὅταν βραχεῖα cυλλαβὴ τελικὴ λέξεως ᾖ μὴ ἐπιφερομένων τῶν τῆς θέcει μακρᾶς ποιητικῶν cυμφώνων"). Es ist aber gleich zu bemerken, dass diese von den Alten statuirte dritte Art der κοινή fast überall nur scheinbar von der zweiten Art der κοινή verschieden ist.

Die Bedeutung, welche das consonantische Element für die Rhythmopöie hat, lässt sich in Folgendem zusammenfassen:

Im Auslaute des Wortes bedarf innerhalb des Verses sowohl der lange wie der kurze Vocal eines darauf folgenden ihn stützenden consonantischen Elementes, wenn er für den Rhythmus seine natürliche Silbenquantität behaupten soll. Ist dies nicht der Fall, so wird die Länge zur rhythmischen Kürze, die Kürze verschwindet vor dem folgenden Vocale. Im Inlaute des Wortes bedarf der lange oder kurze Vocal eines solchen consonantischen Schutzes nicht, aber auch hier steht es dem ῥυθμοποιός frei, ohne folgenden Consonanten bestimmte Längen zu rhythmischen Kürzen zu

machen und bestimmte Kürzen durch Synekphonesis verschwinden zu lassen.

Langer Vocal mit folgendem consonantischen Elemente gilt rhythmisch stets als eine Länge.

Kurzer Vocal mit Einem Consonanten ist bis auf wenige Fälle auch in der Rhythmik eine Kürze, mit drei Consonanten ist er stets und mit zwei Consonanten in den meisten Fällen eine rhythmische Länge, und nur vor bestimmten Consonantengruppen eine κοινή.

Wir sehen hieraus, dass die beiden Hauptkategorieen, welche der Darstellung des Einzelnen zu Grunde gelegt werden müssen, folgende sind: 1) Behandlung des Vocales, auf den ein consonantisches Element folgt. 2) Behandlung des Vocales, welcher eines folgenden consonantischen Elementes entbehrt. Die von den Alten aufgestellten Kategorieen der 3 τρόποι κοινῆς sind sicherlich gut gemeint, aber es ist nicht räthlich, dieselben für eine umfassendere Betrachtung der Silben, als der Bestandtheile des Rhythmizomenon, zur Grundlage zu nehmen.

§ 7.

Vocal vor folgendem consonantischen Elemente.

Im Voraus zu bemerken ist, dass der griechische Dichter sein ʽ (spiritus asper), ebenso wie der lateinische Dichter sein *h*, nicht als Consonanten betrachtet.

Langer Vocal vor folgendem consonantischen Elemente,

einerlei ob Ein oder zwei Consonanten folgen und ob diese demselben Worte oder dem folgenden angehören, ist in der Poesie eine rhythmische Länge. Nur dann etwa, wenn in einem Epigramme ein Nomen proprium namhaft zu machen war, welches in keiner Weise in den elegischen Rhythmus passen will, z. B. Θουκυδίδης, ʽΡουφίνιος, hat sich der Dichter die Freiheit genommen, die vor dem Consonanten stehende Länge als rhythmische Kürze zu gebrauchen.

Kurzer Vocal vor drei Consonanten

ist stets eine rhythmische Länge. Nur dann, wenn ein nothwendig zu gebrauchender Eigenname wie ʼΗλεκτρῠώνος sich dem

dactylischen Hexameter fügen sollte, hat die epische Poesie dies Gesetz überschritten und den kurzen Vocal auch dem Rhythmus nach als Kürze gelten lassen.

Kurzer Vocal vor zwei Consonanten

(auch ξ, ψ, ζ gelten als 2 Consonanten) wird verschieden behandelt, je nach der Stellung des consonantischen Elementes.

Erstens: die beiden Consonanten bilden den Wortauslaut z. B. ἐξ, Τίρυνς, ἅλς, bei dorischen Dichtern auch μάκαρς, χέρς, oder der eine Consonant bildet den Wortauslaut, der andere den Anlaut des folgenden Wortes, z. B. ἐς δῖαν, μὲν δόρυ, πάτερ τῶν, ἐκ μέν. Hier gilt die Silbe mit kurzem Vocale stets als rhythmische Länge. Nur haben bisweilen diejenigen Dialekte, welche in ihrer Sprache ein F haben, einerlei, ob es geschrieben ist oder nicht, diesem Laute nicht die Bedeutung eines Consonanten beigemessen. Es muss dies darin seinen Grund haben, dass das Digamma sich in seiner Aussprache nicht sehr von dem Vocale u unterschied.

In Compositis, deren erstes Glied auf 2 Consonanten ausgeht, z. B. ἔξ-εστι, oder deren erstes Glied auf Einen Consonanten auslautet, während das folgende mit einem Consonanten anlautet, z. B. ἐκ-λιπών, ἐκ-λύει, ἐκ-νεύει, wird das erste Glied in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer des Vocales als ein selbstständiges Wort betrachtet, die Kürze ist also eine rhythmische Länge.

Zweitens: die beiden Consonanten bilden den Inlaut des Wortes oder sie bilden den Anlaut des folgenden Wortes. Hier berücksichtigt der Dichter die Natur des Consonanten.

I. Ist der zweite Consonant eine Muta oder ein Zischlaut, so gilt der kurze Vocal stets als rhythmische Länge (θέσει μακρά): φεύγοντες, ἀρκέσει, χερσὶν ἐπισπεῖν, ἐπὶ πτόλιν, ἐπὶ ξεστοῖσι. Ebenso auch vor verdoppeltem Consonanten: ἐύρροος und ζ: ἐύζυγος. Diese Norm ist einige Male in der homerischen Poesie bei Wörtern, welche sich dem Metrum nicht anders fügten, überschritten: vor inlautender Doppelconsonanz in den Eigennamen Ἱστίαια und Αἰγυπτίας mit seinen Ableitungen.

Il. B 537 Χαλκίδα τ' Εἰρέτριάν τε, πολυστάφυλόν θ' Ἱστίαιαν

Il. I 382 Αἰγυπτίας ὅθι πλεῖστα δόμοις ἐν κτήματα κεῖται

vgl. Od. δ 127 Αἰγυπτίης, δ 229 Αἰγυπτίη, ξ 286 Αἰγυπτίους,

ähnlich bei Pindar Nem. 7, 35 Νεŏπτόλεμος; vor anlautender Doppelconsonanz bei einigen mit ζ und σκ beginnenden Wörtern

Il. B 824 οἳ δὲ Ζέλειαν ἔναιον ὑπαὶ πόδα νείατον Ἴδης

Il. B 634 οἵ τε Ζάκυνθον ἔχον, ἠδ' οἳ Σάμον ἀμφενέμοντο

Il. B 465 ἐς πεδίον προχέοντŏ Σκαμάνδριον· αὐτὰρ ὑπὸ χθών

Od. ε 237 δῶκε δ' ἔπειτᾰ σκέπαρνον ἐΰξοον· ἦρχε δ' ὁδοῖο

vgl. Il. Δ 103, 121. Od. α 246, π 123. Il. B 467. Hesiod Th. 345. Ausserdem bei Hesiod und Pindar vor anlautendem σκ der Wörter σκιή und σκοτεινόν

Hes. Op. 589 εἴη πετραίη τε σκιὴ καὶ βίβλινος οἶνος

Pind. Nem. 7, 61 ξεῖνός εἰμῐ· σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον.

Vor anlautendem πτ in dem von Plato Phaedr. p. 252 angeführten ἀθάνατοι δὲ πτέρωτα. Auffallender ist die Licenz, die sich ein Komiker in einem von Diog. Laert. 2, 108 citirten Verse gestattet:

ἀπῆλθ' ἔχων Δημοσθένους τὴν ῥομβŏστωμυλήθραν.

II. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste eine Muta, so kann, wie Hephästion p. 3 lehrt, der Dichter die Silbe willkürlich als rhythmische Länge oder als rhythmische Kürze gebrauchen (sie ist eine κοινή). Aber in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, ist dieser Satz nicht richtig. Es kommt hierbei nämlich zunächst auf die Beschaffenheit der Liquida an. Eine auf richtiger Beobachtung ruhende Bemerkung hatte nach Hephästions Mittheilung p. 8 Heliodor gemacht: φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ἀφώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς, ein Satz, den auch die Metrik des Aristides wiederholt (Bd. 1 S. 229). Mit Unrecht lässt Hephästion diesen Unterschied der liquiden Consonanten unberücksichtigt. Aber nicht blos auf die Beschaffenheit der Liquida, sondern auch auf die Lautstufe der vorausgehenden Muta (ob Tenuis, Aspirata oder Media) kommt es an, wie zuerst der Engländer Dawes erkannte. Porson u. A. haben dann nachgewiesen, dass die rhythmische Beschaffenheit der Silbe auch noch von der Eigenthümlichkeit der Dichtungsart (ob epische oder dramatische Poesie) und von der verschiedenen Stellung der beiden Consonanten im Inlaute oder im Anlaute des Wortes abhängt. Die Sachlage wird durch dies Zusammentreffen von 4 verschiedenen Factoren etwas complicirt. Im allgemeinen lassen sich dieselben folgendermassen bestimmen:

1. Beschaffenheit der Liquida: ρ ist der rhythmischen Kürze am geneigtesten, etwas weniger die Liquida λ, am wenigsten ν und μ.

2. Beschaffenheit der Muta: Tenuis und Aspirata sind der rhythmischen Kürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die rhythmische Länge.

3. Im An- und Inlaute des Wortes wird der kurze Vocal leichter eine rhythmische Länge als wenn er im Auslaute des Wortes steht.

4. Die Epiker, die Elegiker, Iambographen und die monodischen Meliker Alcäus, Sappho, Anakreon begünstigen durchaus die rhythmische Länge (wir können dies den Homerischen Standpunct nennen). Die attischen Dramatiker dagegen begünstigen die rhythmische Kürze, und zwar die Komiker noch mehr als die Tragiker, nur dass die älteren Komiker vor einer Media mit λ, μ, ν eben so wenig wie Homer eine rhythmische Kürze zulassen, während dies bei den Tragikern und den Dichtern der mittleren und neueren Komödie geschehen kann. Pindar und die übrigen Dichter der chorischen Lyrik nehmen einen zwischen Homer und den Dramatikern in der Mitte stehenden Standpunct ein.

a. Homer ist hier zu fassen als der älteste Repräsentant des ionischen Dialektes. Von allen griechischen Dialekten ist der ionische am weichsten, der grösste Begünstiger der Vocale. Damit hängt es sicherlich zusammen, wenn der ionische Dichter an Consonantenverbindungen gleichsam Anstoss nimmt, die der Attiker leicht überwindet. Dem Sprachgefühle des Ioniers erscheinen Doppelconsonanzen, die für den Attiker die sprachliche Kürze des Vocals nicht beeinträchtigen, gewichtig genug, um dem vorausgehenden kurzen Vocale die rhythmische Bedeutung der Länge einzuräumen. Die leichtesten von allen Consonantenverbindungen sind die einer Muta mit folgendem ρ oder mit folgendem λ; nur vor diesen, am leichtesten durch die Organe zu bewältigenden, am wenigsten Zeit einnehmenden Verbindungen mag sich der ionische Dichter entschliessen, dem vorausgehenden kurzen Vocale auch im Rhythmus die Bedeutung einer Kürze einzuräumen, aber in den ungleich häufigeren Fällen macht er auch hier die grammatische Kürze zu einer rhythmischen Länge. Was nun die beiden Consonanten ρ und λ betrifft, so ist von ihnen ρ leichter als λ mit vorausgehender Muta zu sprechen, und so lässt sich leicht bemerken, dass auch bei Homer vor muta cum λ die rhyth-

mische βραχεῖα seltener ist als vor muta cum ρ, insonderheit ist vor einer Media und λ stets die Länge gewahrt, während vor einer Media und ρ, wenigstens vor δρ und βρ*), die Kürze vorkommt. Eine Verbindung aber der Muta mit der Liquida ν oder μ erscheint der homerischen Poesie viel zu gewichtig, als dass vor ihr der kurze Vocal auch im Rhythmus eine Kürze sein könnte. Denn von den Versen

Il. Υ 220 ὃς δὴ ἀφνειότατον γένετο θνητῶν ἀνθρώπων
Od. ρ 375 ὦ ἀρίγνωτε συβῶτα. τίη δὲ σὺ τόνδε πόλινδε
Od. κ 204 ἠρίθμεον, ἀρχὸν δὲ μετ' ἀμφοτέροισιν ὄπασσα

sind die beiden ersten mit Krasis, der letzte mit contrahirten Vocalen zu lesen; andere Verse, in denen sich vor einer Muta mit μ oder ν eine rhythmische Kürze fand, wie O. η 89, Hym. Apoll. 209, sind mit Recht emendirt. Hesiod aber hat auch vor einer Muta mit ν die rhythmische Kürze zugelassen, nämlich Op. 567 ἀκρŏκνέφαιος und 319 ἔτικτέ πνέουσαν.

Homers Weise, die Muta cum liquida zu behandeln, sehen wir nun auch durchgängig bei seinen späteren Stammesgenossen in ihren elegischen und iambischen Dichtungen befolgt, und auch wo Nicht-Ionier diese poetischen Gattungen pflegen, schliessen sie sich der Homerischen Norm ihrer ionischen Vorbilder an. Blos der Dorer Theognis macht in seinen Elegieen eine Ausnahme, denn hier ist auch vor einer Muta mit ν oder μ die rhythmische Kürze zugelassen. In den im epischen Metrum gehaltenen Partieen der attischen Dramatiker sind nicht die Normen Homers, sondern diejenigen, welche für den iambischen Dialog u. s. w. gelten, angewandt; mit Unrecht spricht Heliodor den Hexametern des Komikers Kratinus die bei Homer nicht vorkommende rhythmische Kürze vor einer Muta cum λ ab. Hephaest. p. 14 ff. Auch die Epiker der alexandrinischen Zeit und der ersten Jahrhunderte des Kaiserthums behandeln die Kürze vor der Muta cum liquida wie die Attiker; erst Nonnus kehrt zum Homerischen Gebrauche zurück. G. Hermann de argum. pro antiquitate Orphei Argonauticorum prolatis (opusc. II).

*) Eine rhythmische Kürze vor γρ ist nicht nachzuweisen, denn Od. μ 330

καὶ δὴ ἄγρην ἐφέπεσκον ἀλητεύοντες ἀνάγκῃ

ist mit Krasis zu lesen.

b. Die attischen Dramatiker. Der Attiker Solon schliesst sich in seinen elegischen und iambischen Poesieen, so weit wir erkennen können, in Beziehung auf die rhythmische Bedeutung der muta cum liquida dem Standpuncte der ionischen Elegiker und Iambographen an. Dies ist nicht die nationale attische Weise, die vielmehr durch die attischen Dramatiker repräsentirt wird. Sie weichen von der Homerischen Weise aufs merklichste ab, aber wir dürfen überzeugt sein, dass sie nicht etwa den älteren Dichtern gegenüber eine neue Art in der Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenon eingeführt haben, sondern dass ihre Weise die seit alter Zeit in der attischen Volkspoesie der Dionysus- und Demeterfeste, aus denen das Drama hervorging, übliche war. Der attische ῥυθμοποιός wird von Anfang an von einem anderen Sprachgefühle als der ionische geleitet, er hat eine grössere Energie und Leichtigkeit in der Bewältigung der Consonantengruppen. Hinter einer Tenuis oder Aspirata bietet ihm ν und μ nicht mehr Schwierigkeit dar als ρ und λ, und im entschiedenen Gegensatze zu Homer wird von ihm bis auf einen einzigen weiter unten anzugebenden Unterschied die Silbenform ⏑|ν und ⏑|μ nicht anders als ⏑|λ behandelt. Wir lassen zunächst die besondere Berücksichtigung, welche der Attiker der im ganzen seltenen Verbindung einer Media mit der Liquida zu Theil werden lässt, bei Seite und haben zunächst hervorzuheben, 1. dass er eine auslautende Kürze bei folgender (das nächste Wort anlautender) muta cum liquida stets im Verse als Kürze gebraucht, während ihr Homer fast überall die Bedeutung einer rhythmischen Länge gibt und nur sehr selten als Kürze gelten lässt. 2. Aber auch eine an- und inlautende Kürze ist im Verse des attischen Dramatikers viel häufiger eine rhythmische Kürze als eine rhythmische Länge, während bei Homer das Vorkommen derselben als rhythmische Kürze das ungleich ungewöhnlichere ist. 3. Dabei macht der attische Dramatiker nun auch noch für die inlautende Kürze zu Gunsten ihrer Geltung als rhythmische Kürze einen Unterschied. Ist sie nämlich ein Augment oder eine syllabische Reduplicationssilbe oder ist sie der Schluss des ersten Gliedes eines Compositums, so wird sie nach derselben Norm behandelt, als wenn sie den Auslaut eines Wortes bildete, d. h. sie gilt als rhythmische Kürze. Denn nur wenig Beispiele finden sich, wo derartige Kürzen als rhythmische Längen gebraucht sind, z. B.

Soph. El. 366 πάντων ἀρίστου παῖδα κεκλῆσθαι καλοῦ.
Orest. 12 ᾧ στέμματα ξήνας' ἐπέκλωσεν θεά.
Andr. 2 ὅθεν ποθ' ἕδνων σὺν πολυχρύσῳ χλιδῇ.
Phoen. 585 ὦ θεοί, γένοισθε τῶνδ' ἀπότροποι κακῶν.
Orest. 128 εἴδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας.
Hecub. 492 οὐχ ἥδ' ἄνασσα τῶν πολυχρύσων Φρυγῶν.
Hecub. 205 σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν.
Choeph. 607 πυρδαῆ τιν' ἀπρόνοιαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινόν.

Das eigentliche Gebiet, wo die Dramatiker eine Kürze vor muta cum liquida zur θέσει μακρά machen, beschränkt sich also auf den An- und Inlaut uncomponirter Wörter oder selbstständiger Wortglieder der Composition mit Ausschluss des Augmentes und der Reduplicationssilben. Aber auch hier ist, wie schon bemerkt, die βραχεῖα häufiger als die θέσει μακρά. Ein ungefährer Ueberblick wird sich aus Folgendem ergeben (die ungeraden Stellen der Trimeter u. s. w., an denen eine συλλαβὴ ἀδιάφορος legitim ist, sind bei diesen Zählungen übergangen): ε in τέκνον und seinen Casus und Ableitungen ist in der Medea 42 mal als βραχεῖα (darunter sehr häufig τέκν'), 10 mal als θέσει μακρά gebraucht, in der Hecuba 11 mal als βραχεῖα, 5 mal als θέσει μακρά, in den Phoeniss. 22 mal als βραχεῖα, 8 mal als θέσει μακρά, im Orest 4 mal als βραχεῖα, 3 mal als θέσει μακρά gebraucht. — Das α in πατρός u. s. w. in den Phoen. 29 mal βραχεῖα, 9 mal θέσει μακρά, in der Hecuba 5 mal βραχεῖα, 5 mal θέσει μακρά, in der Medea 11 mal βραχεῖα, 6 mal θέσει μακρά, im Orest 21 mal βραχεῖα, 9 mal θέσει μακρά. Etwa in demselben Verhältnisse auch die übrigen hierhergehörenden Wörter. Die Verwendung als θέσει μακρά ist immer das seltenere, aber bei jedem der unter die angegebene Kategorie fallenden Wörter ist sie zulässig.

Es bleibt nun noch die Verbindung einer **Media mit λ, μ, ν** übrig. Nach Meineke Com. Att. 1 p. 294 stehen hier die Dichter der alten attischen Komödie gänzlich auf dem Homerischen Standpuncte, indem sie von einer jeden solchen Doppelconsonanz dem kurzen Vocale sowohl im An- und In-, wie im Auslaute des Wortes die Bedeutung einer rhythmischen Länge geben. Bei den Dichtern der mittleren und neueren Komödie und ebenso bei den Tragikern ist der kurze Vocal vor einer Media mit μ und ν stets eine θέσει μακρά, aber vor einer Media mit λ

kann er seiner sprachlichen Natur nach auch als rhythmische βραχεῖα verwandt werden. Daher haben hier Wörter wie γίγνεται, Κάδμος, κασίγνητος, ἀγνώω, ἔχιδνα, ἀγνός stets eine θέσει μακρά; eine θέσει μακρά findet sich in ἀπόβλεπτος Hecub. 355, κακογλώσσου ib. 657, διαβληθήσομαι ib. 853, περιβλέπεσθαι Phoen. 561, eine βραχεῖα dagegen Aesch. Suppl. 768 βύβλου, Ag. 1638 δὲ γλῶσσαν, frg. Xantr. κέντημα γλώσσης, Philoct. 1311 ἔβλαστες, Oed. R. 717 δὲ βλαστάς, Electr. 440 ἔβλαστε, Med. 1252 ἐβλαστεν, Orest. ἀθυρόγλωσσος. Dass die mittleren und neueren Komiker sich der Prosodie der Tragiker zuwenden, kann nicht sehr auffallen, da sie sich auch in Diction und Anschauung der Tragödie anschliessen. Der Gegensatz zwischen Tragikern und den alten Komikern erklärt sich wohl am leichtesten so, dass die letzteren einen altnationalen Standpunct festhalten, die Tragiker dagegen, wie in vielen anderen, so auch in der Prosodie von ἔβλαστε u. s. w. der Manier der chorischen Lyrik folgen.

c. Pindar und die übrigen Vertreter der chorischen Lyrik, die, so weit wir aus ihren kargen Fragmenten zu ersehen vermögen, hierin mit ihm übereinstimmen, trägt dem den kurzen Vocal kräftigenden Einflusse der muta cum liquida auf das rhythmische Zeitmaass der Silben viel mehr Rechnung als die Tragiker, aber viel weniger als Homer. Gemeinsam mit den Dramatikern und abweichend von Homer lässt er nicht blos die Kürze vor τρ und τλ, sondern auch vor τν und τμ als rhythmische Kürze zu: ἀκμᾷ Py. 4, 64, τέκμαίρει Ol. 6, 73, ἀτέκμαρτα Ol. 7, 45, πότμος Ol. 8, 15, δολιχήρετμον Ol. 8, 20, βάθμίδων Py. 5, 7, τέθμόν N. 10, 33, καλλιρόοισι πνοαῖς Ol. 6, 83, τέ κνισσάεσσα Ol. 7, 80, κάπνόν Ol. 8, 36, ὕπνον Py. 9, 25, πίτναν N. 5, 11, Θεράπνας N. 10, 56, κέ πνέοις N. 10, 87, ἀδύπνόῳ I. 2, 25, τεχνα I. 3, 53, was alles bei Homer unerhört sein würde. Und ferner gestattet er, speciell mit den Tragikern übereinstimmend und zugleich von Homer und den Komikern abweichend, vor einer Media cum λ, ja sogar auch, was nicht einmal bei den Tragikern vorkommt, vor einer Media cum μ die βραχεῖα: ἔβλαστε N. 8, 7; Κάδμου Py. 8, 47. In allem übrigen aber stimmt er weit mehr mit Homer, als mit den Dramatikern zusammen. Es mag eine Consonantgruppe folgen, von welcher Art sie ist, τρ oder τλ oder τν oder τμ, immer ist der ihr vorausgehende kurze Vocal viel häufiger eine θέσει μα-

κρά als eine rhythmische βραχεῖα. Wir dürfen daher einen solchen Vocal an Stellen, wo er dem Metrum zufolge als cυλλαβὴ ἀδιάφοροc aufgefasst werden könnte, als rhythmische Länge annehmen, was namentlich für die Spondeen der dactylo-epitritischen Strophen nicht ohne Wichtigkeit ist. Der Abstand von den Tragikern ergibt sich am leichtesten, wenn wir die bei ihnen in Anwendung gebrachten Kategorieen der Wörter auch für Pindar zu Grunde legen: 1) die wortauslautende Kürze (vor muta cum liquida im Anlaute des nächsen Wortes), 2) die auslautende Kürze im Gliede eines Compositums, 3) die kurze Augment- und Reduplicationssilbe, 4) die inlautende Kürze eines nicht componirten Stammes. Wir wollen nach diesen Kategorieen für einige pindarische Oden die hier vorkommende Verwendung des kurzen Vocales als einer θέcει μακρά und einer βραχεῖα aufzählen, indem wir die θέcει μακρά durch –, die βραχεῖα durch ⏑ bezeichnen.

Grammatische Kürze im	Ol. 3		Ol. 6		Ol. 7		Ol. 8		Py. 1		Py. 4	
	–	⏑	–	⏑	–	⏑	–	⏑	–	⏑	–	⏑
nicht componirten Stamme	4	2	15	8	15	7	9	6	13	3	40	7
Augment. und Reduplicat.	3	0	2	4	2	3	3	1	1	0	7	4
Auslaute eines Compositionsgliedes	2	3	7	1	2	0	2	2	4	2	15	2
Auslaute eines Wortes	6	4	12	7	6	7	6	4	5	5	16	23

Diese statistische Uebersicht ergibt schon, dass für die drei ersten dieser Kategorieen (nicht-componirter Stamm, Augment und Reduplication, Auslaut eines Compositionsgliedes), die bei den Attikern sehr wichtig sind, von Pindar durchaus kein Unterschied gemacht ist; denn in allen diesen Fällen ist die θέcει μακρά bei ihm viel häufiger als die βραχεῖα, wir können etwa sagen doppelt so häufig. Dagegen lässt sich bemerken, dass bei Pindar im Auslaute des ganzen Wortes die kurze Silbe zwar auch im ganzen noch immer häufiger eine θέcει μακρά als eine βραχεῖα ist, aber dass gerade der Wortauslaut die Stelle ist, an welcher immerhin häufiger als im Inlaute des Wortes die rhythmische βραχεῖα angewendet ist. Aber auch dies ist keineswegs als eine stark hervortretende Eigenthümlichkeit zu urgiren. Das

richtige Urtheil wird wohl dies sein: Pindar verfährt in Bezug auf die Muta cum liquida bei einer nicht zu verkennenden Vorliebe für die θέcει μακρά mit absoluter Willkür, nur dass er für die Verbindung der Media cum liquida eine bestimmte Schranke einhält. Es ist völlig unmöglich, einer Kürze, auf welche eine Tenuis cum liquida oder Aspirata cum liquida folgt, anzusehen, ob sie für den Rhythmus als βραχεῖα oder θέcει μακρά dienen soll, und derjenige, welcher seine Oden nicht so gut wie auswendig weiss, vermag daher auf keine Weise, dieselbe mit Einhaltung des richtigen rhythmischen Ictus zu lesen, es gilt dies sogar auch für die meisten der einfachen episynthetischen Strophen. Hat ein Herausgeber des Pindar wirklich das Interesse, einen lesbaren Text zu liefern, so sollte er nicht verschmähen, über diejenigen Kürzen vor einer Muta cum liquida, welche rhythmische βραχεῖαι sind, das Zeichen der Kürze drucken zu lassen. Versäumen doch die Herausgeber der römischen Komödien, wo die rhythmischen Verhältnisse viel einfacher als bei Pindar sind, das Hinzufügen der rhythmischen Icten nicht. Wer die 10. nemeische Ode nicht auswendig kann, der wird, obwohl sie eine der einfachsten metrischen Compositionen Pindars ist, ohne den respondirenden Vers der übrigen Strophen zu Rathe zu ziehen, nicht wissen, ob hier gelesen werden soll:

δᾶμον ὀτρύνει ποτὶ βουθυcίαν Ἥραc ἀέθλων τε κρίcιν

oder

δᾶμον ὀτρύνει ποτὶ βουθυcίαν Ἥραc ἀέθλων τĕ κρίcιν,

denn beide Arten der Prosodie sind bei Pindar gleich legitim, und bei beiden Arten entsteht ein völlig legitimes und richtiges Metrum der episynthetischen Strophenart.

III. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste wiederum eine Liquida oder ein Zischlaut, z. B. ἀμνόc, ἐcμόc, μαcλῆc, so wird der vorausgehende kurze Vocal als rhythmische Länge gebraucht Hephaest. p. 7. Blos in folgenden Fällen kommt er als rhythmische Kürze vor:

1) In der bei den dorischen Dichtern statt ἐcθλόc üblichen Form ἐcλόc kann das ε als rhythmische Kürze dienen.

Py. 3, 66 καὶ νῦν ἔcλοῖcι παραχεῖν.

Nem. 4, 95 μαλακὰ μὲν φρονέων ἔcλοῖc.

An andern Stellen gebraucht es Pindar als rhythmische Länge Ol. 1, 99. Ol. 2, 63. 97.

2) Vor folgendem μν behält bei dorischen, attischen und alexandrinischen Dichtern der kurze Vocal bisweilen die Geltung der rhythmischen Kürze Hephaest. p. 5. Im Auslaute:

Kratin. Panopt. fr. 3 ἀλλοτριογνώμοις ἐπιλήσμοσῐ μνημονικοῖσι.
Iphig. Aul. 68 δίδως ἑλέσθαι θυγατρῐ μνηστήρων ἕνα.
Iphig. Aul. 852 ἐλλ' ἤ πέπονθα δεινά· μνηστεύω γάμους.
Callim. fr. 27 Bent. τὼς μὲν ὁ Μνησάρχειος ἔφη ξένος, ὧδε συναινῶ.

Im Inlaute:

Epicharm. Megarid. εὔυμνος καὶ μουσικοὶ ἔχουσα πᾶσαν φιλόλυρος.
Aeschyl. Agam. 990 τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ.

Kurzer Vocal vor Einem Consonanten.

1. In der Endsilbe des Wortes.

Die kurze Endsilbe ist entweder eine geschlossene oder eine offene: im ersten Falle tritt zu dem kurzen Vocale noch Ein den Wortauslaut bildender Consonant hinzu, während das folgende Wort mit einem Vocale beginnt; im anderen Falle bildet der kurze Vocal selber den Wortauslaut und das folgende Wort beginnt mit Einem Consonanten.

Im Auslaute der metrischen Periode (des Metrons oder Hypermetrons) kann sowohl die geschlossene wie die kurze offene Silbe die Function der rhythmischen Länge übernehmen, d. h. wo der Beschaffenheit des Rhythmus gemäss eine lange Silbe den Auslaut der Periode bilden sollte, da kann der Länge überall eine Kürze substituirt werden. Terent. Maur. 1640:

Omnibus in metris hoc iam retinere memento,
In fine non obesse pro longa brevem.

Diese Kürzen an Stelle der Länge sind für uns ein Hauptkriterium, um in der höheren lyrischen Poesie die Grenze der Perioden zu erkennen, worauf auch Aristoxenus in einer bei Victorinus p. 83 erhaltenen Stelle hinweist: *Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris, si collectiones sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri.* Die Metriker fassen diese Erscheinung zusammen mit der ebenfalls am Periodenende legitimen Substitution der Länge an Stelle einer Kürze, indem sie das Gesetz aufstellen: παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλ-

λαβὴ ὥςτε δύναςθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν Heph. p. 28. *Finalem syllabam in omnibus metris indifferenter accipi* Serv. p. 364. *Omnis syllaba in versu ultima* ἀδιάφορος *est i. e. indifferenter accipitur nec interest utrum producta sit an correpta* Maximus Victorinus p. 1957 Putsch. Beide Erscheinungen, die hier unter der τελευταία ἀδιάφορος als Einheit subsummirt werden, beruhen, wie wir weiterhin ersehen werden, auf zwei verschiedenen rhythmischen Principien und müssen daher ihrem Wesen nach genau von einander gesondert werden.

Die von der gesammten griechischen Poesie für den Auslaut der Periode gestattete Freiheit, eine geschlossene oder offene kurze Endsilbe an Stelle der rhythmischen Länge zu gebrauchen, kommt nun in der älteren d. i. der episch-homerischen Poesie — viel seltener in der späteren — auch vielfach im Inlaute der Periode vor. Deshalb fassen die Metriker eine solche Endsilbe schlechthin als cυλλαβὴ κοινή auf und zwar als τρίτος τρόπος κοινῆς. „Die dritte Art der bald als Länge bald als Kürze zu gebrauchenden Silbe ist die kurze Endsilbe, auf welche keine Doppelconsonanz, sondern nur Ein oder gar kein Consonant folgt". Hephaest. p. 17. Der hier von Hephästion zuletzt angegebene Fall (eine Silbe, auf die gar kein Consonant folgt d. h. eine offene kurze Schlusssilbe mit einem darauf folgenden vocalisch anlautenden Worte) gehört in die im folgenden § zu besprechende Kategorie: in der That gebraucht Homer bisweilen auch eine solche Silbe als rhythmische Länge, doch ist dies, wie sich zeigen wird, immer nur eine Ausnahme gegenüber den zahlreichen Fällen, wo bei ihm eine kurzvocalige Endsilbe mit einem dem kurzen Vocale folgenden einfachen Consonanten, mag dieser nun demselben Worte oder dem folgenden Worte angehören, die Function der rhythmischen Länge hat. Der Gebrauch einer solchen kurzen Endsilbe statt der rhythmischen Länge ist nun aber in der Weise beschränkt, dass dieselbe nur die Function einer den rhythmischen Ictus tragenden Länge, aber nicht einer ictuslosen Länge übernehmen kann. Es kann also im epischen Hexameter nur der als schwerer Tacttheil stehenden Länge des Dactylus oder Spondeus, nicht aber der als leichter Tacttheil stehenden Länge des Spondeus eine kurze Endsilbe substituirt werden. Da es sich überall um eine kurze Endsilbe, nicht aber um eine kurze Silbe im In- oder Anlaute des Wortes handelt, so kann die in Rede stehende Substituirung der Kürze an Stelle der Länge nur da eintreten, wo

auf eine der 6 Ictussilben des Hexameters eine Cäsur folgt. Die häufigste dieser Cäsuren ist die nach der 3. Ictussilbe (πενθημιμερὴς τομή), minder häufig ist die Cäsur nach der 4. und 2. Ictussilbe (die letztere muss der Regel nach angewandt werden, wenn hinter der 3. Ictussilbe die Cäsur fehlt), so wie die Cäsur nach der 5. Ictussilbe. Demnach muss auch die Substituirung einer kurzen Endsilbe für die Länge am häufigsten für die 3. Ictussilbe des Hexameters, minder häufig für die 4., 2. und 5. vorkommen; am seltensten kommt sie für die letzte (6.) Ictussilbe und niemals für die 1. vor.

Wir machten oben einen Unterschied zwischen der geschlossenen kurzen Endsilbe, auf welche ein vocalisch anlautendes Wort, und zwischen der geschlossenen offenen Endsilbe, auf welche ein consonantisch anlautendes Wort folgt. Von beiden Arten wird der geschlossenen Endsilbe am häufigsten die Function der rhythmischen Länge übertragen. So z. B. in Il. A

als 3. Ictussilbe:

153 δεῦρο μαχηcάμενος· | ἐπεὶ οὔτι μοι αἴτιοί εἰcιν.
226 οὔτε ποτ' ἐc πόλεμον | ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι.
342 τοῖc ἄλλοιc· ἦ γὰρ | ὅγ' ὀλοῇcι φρεcὶ θύει.
527 οὐδ' ἀτελεύτητον | ὅτι κεν κεφαλῇ κατανεύcω.
523 μεῖναι ἐπερχόμενον, | ἀλλ' ἄντιοι ἔcταν ἅπαντες.

als 4. Ictussilbe:

51 αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖcι βέλοc | ἐχεπευκὲc ἐφιείc.

als 2. Ictussilbe:

244 χωόμενοc, | ὅτ' ἄριcτον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτιcαc.

als 5. Ictussilbe:

85 θαρcήcαc μάλα, εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅ τι οἶcθα.

Seltener wird die offene kurze Endsilbe (bei folgendem consonantischen Anlaute) als Ictussilbe verwandt, und zwar am häufigsten ῐ, seltener ᾰ, noch seltener ε, am seltensten ο. Aus Il. A gehören hierher;

283 λίccομ' Ἀχιλλῆα | μεθέμεν χόλον, ὃc μέγα πᾶcιν.
74=86 ὦ Ἀχιλεῦ, κέλεαί με, Διὶ | φίλε, μυθήcαcθαι.
45 τόξ' ὤμοιcιν ἔχων ἀμφηρεφέα | τε φαρέτρην.

Nach der Zählung von Hoffmann quaest. Homer. I p. 161 ff. 101 ff. ist in der ganzen Ilias vor folgendem consonantischen Anlaute einem auslautenden ῐ 25 mal und ebenso häufig den übrigen

auslautenden Vocalkürzen zusammengenommen die Bedeutung der rhythmischen Ictussilbe gegeben worden, während dies bei einer auslautenden geschlossenen Silbe 160mal der Fall ist. Dem Anscheine nach ist freilich die Zahl der als rhythmische Länge gebrauchten offenen Endsilben ungleich grösser. In der Homerischen Sprache hat nämlich bei vielen der mit ρ, λ, μ, ν beginnenden Wörter der anlautende einfache Consonant die Geltung einer Doppelconsonanz, und wie ein solcher Consonant häufig genug bei einer Erweiterung des Wortes durch ein vorangehendes Augment oder Compositionsglied verdoppelt wird und somit eine rhythmische Verlängerung des kurzen Augment- oder Compositionsvocales bewirkt, ebenso wird auch bei einfacher Schreibung desselben eine ihm vorausgehende offene kurze Endsilbe durch ihn zur rhythmischen Länge gekräftigt. Solche Wörter sind ῥήγνυμι, ῥύομαι, ῥίπτω, ῥόπαλον, ῥῖνες, ῥητός, ῥίζα, ῥέα, ῥέω, ῥέζω, λίccoμαι, λιγύc, λιπαρός, λιαρός, λόφος, λῖc, νυός, νευρή, νιφάς, νεύω, μαλακός, μέλεα, μιαρός, μοῖρα, μέγας, μέγαρον u. a. mit den dazu gehörigen Ableitungen. Von andern als mit einer Liquida anlautenden Wörtern gehören δέος, δειλός, δεινός, δήν, ϲεύομαι mit ihren Ableitungen hierher. Vgl. Hoffmann a. a. O. p. 110 ff. Bei den meisten der genannten Wörter war der anlautende Consonant noch von einem F begleitet, z. B. Fρήγνυμι, Fρίπτω, Fρητός, bei anderen stand ursprünglich noch ein c daneben, z. B. cρέω, cνυός, cνευρή, wofür die Vergleichung mit den Dialekten und den verwandten Sprachen im einzelnen den Nachweis gibt.

Da wir es hier also eigentlich nicht mit einem kurzen Vocale vor einfachen Consonanten, sondern mit einem Vocale vor 2 Consonanten zu thun haben, so erklärt sich denn auch, weshalb von mehreren der angeführten Wörter der vorausgehende kurze Endvocal nicht blos in der Eigenschaft als Ictussilbe (schwerer Tacttheil), sondern auch als leichter Tacttheil des Spondeus zur rhythmischen Länge gekräftigt ist.

Il. Ε 358 πολλὰ | λιccoμένη, χρυcάμπυκας ἤτεεν ἵππους [Φ 358, Χ 11].

Il. Ω 755 πολλὰ | ῥυcτάζεcκεν ἑοῦ περὶ cῆμ᾽ ἑτάροιο.

Od ν 438 πυκνὰ | ῥωγαλέην· ἐν δὲ cτρόφος ἦεν ἀορτήρ [ρ 198, c 109].

Ferner ist hier noch auf eine Eigenthümlichkeit des Homerischen Dialektes aufmerksam zu machen, welche sowohl die kurze

offene wie geschlossene Endsilbe betrifft. Wie nämlich die ältere römische Poesie zur Zeit des Plautus noch vielfach in den Endsilben den ihnen ursprünglich eigenthümlichen langen Vocal in der Weise festhält, dass sie denselben als δίχρονος gebraucht, während ihn die spätere Sprache durchgängig verkürzt hat, so zeigen auch bei Homer einige Endsilben, welche später stets kurzen Vocal haben, einen als ursprünglich vorauszusetzenden langen Vocal, und kommen deshalb nicht blos als langer schwerer Tacttheil, sondern auch als langer leichter Tacttheil (im Spondeus) vor. Hoffmann a. a. O. 88 ff. Stets lang ist bei Homer der Vocal ύ im Nom. Acc. sing. der oxytonirten Substantiva auf ύς: ἰχθύς, πληθύς, ἀχλύς, ἰθύς. Daher

Il. Ζ 79 πᾶσαν ἐπ' ἰθύν ἐστε μάχεσθαί τε φρονέειν τε.
Λ 305 πληθύν· ὡς ὁπότε νέφεα Ζέφυρος στυφελίξῃ.
Υ 421 κάρ ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς, οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη.
Φ 127 ἰχθύς, ὅς κε φάγῃσι Λυκάονος ἀργέτα δημόν.
Φ 303 πρὸς ῥόον ἀίσσοντος ἀν' ἰθύν, οὐδέ μιν ἔσχεν.

Bald lang, bald kurz (wie bei Plautus) ist der Vocal ι in der singularen Nominativ-, Accusativ- und Vocativ-Endsilbe einiger Wörter auf ις: ὄρνις, βλοσυρῶπις, ἔρις, Κισσηίς, βοῶπις, γλαυκῶπις, Θέτις, θοῦρις, ἵππουρις, πάις, κληίς u. a., so wie in dem Worte πρίν, τοπρίν. Hoffmann a. a. O. 99. Daher

Il. Λ 36 τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο
C 357 ἔπρηξας καὶ ἔπειτα, βοῶπι πότνια Ἥρη.

Die Verwendung einer geschlossenen kurzen Endsilbe als rhythmischer Ictussilbe ist aus der epischen Poesie auch in die chorische Lyrik übergegangen. Bei Pindar hauptsächlich als 3te Ictussilbe der dactylischen Tripodie in episynthetischen Metren:

Nem. 1, 69 ἔνεπεν· αὐτὸν μὲν ἐν εἰρήνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον | ἐν σχερῷ

Py. 9, 114 ὠκύτατον γάμον· ἔστασεν γὰρ ἅπαντα χορὸν ἐν τέρμασιν αὐτίκ' ἀγῶνος.

Ol. 13, 109 Ἑλλάδ' εὑρήσεις ἐρευνῶν μάσσον ἢ ὡς ἰδέμεν. | ἀλλὰ κούφοισιν ἔκνευσαι ποσίν.

Aber auch im epitritischen Bestandtheile dieses Metrums:

Py. 4, 183 τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον | ἔνδαιεν Ἥρα.

Py. 3, 6 τέκτονα νωδυνιαις ἅμερον γυιαρκέος | Ἀσκληπίου

und in logaödischen Reihen:

Py. 9, 38 ἦ ῥ' ὦ φίλοι, κατ' ἀμευςίπορον τρίοδον | ἐδινήθην.

Eine kurze offene Endsilbe wird bei Pindar willkürlich vor einem mit ρ anlautenden Worte zur rhythmischen Länge erhoben —, dies ist aber gerade wie oben bei Homer streng genommen ein kurzer Endvocal vor folgender Doppelconsonanz, denn dem ρ geht alsdann bei Pindar ein F voraus. So findet sich der kurze Vocal als rhythmische Länge Py. 1, 45 δὲ ῥίψαις; Nem. 5, 50 μηκέτι ῥίγει; Nem. 5, 13 ἐπὶ ῥηγμῖνι; Nem. 8, 29 ἕλκεα ῥῆξαν, während er Nem. 1, 68 ὑπὸ ῥιπαῖςι, Ol. 2, 75 ὁ δὲ Ῥαδαμάνθυος und sonst die Geltung als rhythmische Kürze behalten hat.

Bei den attischen Dramatikern wird im Inlaute der Periode die kurze Schlusssilbe nur höchst selten als rhythmische Ictussilbe verwandt. Es ist dies eine Licenz, welche wir fast nur in sehr bewegten lyrischen Partieen bei Gelegenheit einer Interjection, eines Ausrufes oder einer angstvollen aufgeregten Wiederholung antreffen, z. B. in Dochmien

Eum. 149 ἰὼ παῖ Διός |, ἐπίκλοπος πέλει.
Antig. 1321 ἄγετέ μ' ὅτι τάχος, ἄγετέ μ' ἐκποδών.
Agam. 1143 ταλαίναις φρεςίν | Ἴτυν Ἴτυν cτένουc' . . .

Ebenso auch in den anapästischen Hypermetra:

Antig. 132 κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ. | οἴμοι θανάτου.
Oed. C. 139 τὸ φατιζόμενον |. ἰὼ ἰώ.

Um so auffallender ist es, dass die Attiker nach Homerischer und Pindarischer Weise einer offenen Endsilbe vor folgendem anlautenden ρ sowohl im starken wie im schwachen Tacttheile die Geltung einer rhythmischen Länge geben:

Ran. 406 καὶ τὸ | ῥάκος κἀξεῦρες ὥcτ'.
Ran. 1059 μεγαλῶν γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴcα καὶ τὰ | ῥήματα τίκτειν.

Das einfache ῥ (an ein Fρ wie bei Homer und Pindar ist ja nicht zu denken) muss im Anlaute bei den Attikern einen energischeren Consonantenlaut gehabt haben, als das mit einer vorausgehenden Muta verbundene; denn während das letztere als Anlaut fast niemals die vorausgehende Kürze zur rhythmischen Länge verstärkt, geschieht dies bei ihnen vor einfachem ῥ in dem Umfange, dass die ältere Komödie (Meineke hist. com. p. 70) nie-

mals und die Tragödie nur selten dem vorausgehenden Vocale die Geltung der rhythmischen Kürze vindicirt (Mone ad Hippolyt. 461):

Prom. 714 χρίμπτουςᾰ ῥαχίαιςιν ἐκπερᾶν χθόνα.
Prom. 992 πρὸς ταῦτᾰ ῥιπτέςθω μὲν αἰθαλοῦςςα φλόξ.

2. In der an- und inlautenden Silbe.

Viele mit 3 oder 4 Kürzen beginnende Wörter vermögen sich in keiner Weise dem epischen Verse zu fügen; der Epiker kann sie nur dadurch dem dactylischen Rhythmus unterwerfen (δακτυλίζειν τὸν τρίβραχυν Eustat. ad Il. p. 174, 8), dass er bei 3 anlautenden sprachlichen Kürzen der ersten, oder bei 4 anlautenden Kürzen der 2ten die Geltung der den Ictus tragenden rhythmischen Länge gibt.

Il. Γ 158 αἰνῶς ἀθανάτηςι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Ebenso ἀκάματον πῦρ Ε 4, ἀγοράαςθε Β 337, ἀπονέεςθαι Ξ 46, ἀποδίωμαι Ε 763, Διιπετέος Π 174, ἀνέφελος Od. ζ 45, ἀποπέςῃςιν ω 7, παναπάλῳ ν 223, δυναμένοιο λ 414, ὑλακόμωροι π 4, ζεφυρίη η 119, ἐπίτονος μ 423, θυγατέρες, Δαναΐδης Hes. Sc. 229, φιλομέδουςα Th. 636, ἀπάλαμος Op. 20, ἀϜίδιον Sc. 910. Dem nämlichen der Prosodie widerstrebenden Rhythmus werden auch die Wörter wie ὄϜιες ἦςαν Od. ι 425, θάλαςςα δὲ παρέχει ἰχθῦς τ 113, ςυνεχὲς ὄφρα κε Il. Μ 26 u. a. unterworfen, obgleich hier durch andere Wortstellung ein Einklang zwischen Rhythmus und Prosodie zu erreichen gewesen wäre.

Diese rhythmische Messung wurde durch das Epos so vulgär, dass sie auch von anderen Dichtern (wie Pindar und den Dramatikern) in anderen Metren angewandt wurde, z. B. ἀπάλαμος, ἀθάνατος (Porson ad Med. 139). Eine ähnliche Schwierigkeit wie die dem Epos durch die tribrachisch anlautenden Wörter bereitete entsteht für den iambischen Vers durch die mit einem Choriambus – ⏑ ⏑ – anlautenden Wörter. In den Versen

Ἱππομέδοντος ςχῆμα καὶ μέγας τύπος Sept. 494.
Παρθενοπαῖος Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόςδ' ἀνὴρ Sept. 553.
Ἀλφεςίβοιαν ἣν ὁ γεννήςας πατὴρ Soph. ap. Prisc. 1328.

ist unter Anwendung des von den Epikern für ἀθάνατος u. s. w. eingehaltenen Verfahrens die zweite Silbe des Wortes, der Prosodie entgegen, zur rhythmischen Ictussilbe erhoben. Gewöhnlich verfahren zwar die Dramatiker bei solchen Wörtern in der Weise,

dass sie an Stelle des Iambus einen Anapäst zulassen, aber dies kann kein Grund sein, die Aechtheit der angeführten 3 Trimeter in Zweifel zu ziehen.

Bisweilen haben nun aber die Epiker die Freiheit, eine sprachliche Kürze zur Ictussilbe zu erheben, auch bei anderen als tribrachisch anlautenden Wörtern in Anwendung gebracht, gewöhnlich aber nur für die 1. Ictussilbe des Hexameters (in den sog. cτίχοι ἀκέφαλοι, vgl. S. 132):

δᾰΐζων ἵππους τε καὶ ἀνέρας· οὐδέ πω Ἕκτωρ Il. Λ 497.
ἔπειδὴ τόνδ' ἄνδρα θεοὶ δαμάcαcθαι ἔδωκαν Il. Χ 379.
ἐπειδὴ νῆάc τε καὶ Ἑλλήcποντον ἵκοντο Ψ 2. Ebenso 279,
Od. θ 452, φ 25, ω 482.
Βŏρέης καὶ Ζέφυρος, τώτε Θρῄκηθεν ἄητον Ι 5, ψ 195.
φῖλε καcίγνητε, θάνατόν νύ τοι ὅρκι' ἔταμνον Δ 155, Ε 359.

Seltener sind inlautende Ictussilben durch Kürzen dargestellt*):

ἵππους δ' Αὐτομέδοντα θοῶc ζευγνύμεν ἄνωγεν Π 145.
τοῖc ἄλλοιc. ἦ γὰρ ὅγ' ὀλŏῇcι φρεcὶ θύει Α 342, vgl. Χ 5.
Τρῶεc δ' ἐρρίγηcαν ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν Μ 208.

Doch war in den zwei ersten dieser Verse die homerische Prosodie vielleicht eine andere (ζευγνῦμεν für ζευγνύμεν und wie die Alten angeben ὀλοιῇcι oder ὀλωῇcι für ὀλοῇcι). Schwerlich aber ist an ὄφιν zu ändern. Auch Hipponax (schol. ad Lycophr. 231) bildet den Trimeter:

ἢν αὐτὸν ὄφιc τἀντικνήμιον δάκῃ

und ähnlich scheint der Gebrauch eines ο vor φ als rhythmische Länge auch bei Aristophanes in dem Worte φιλόcοφον gesichert zu sein:

νῦν δὴ δεῖ cε πυκνὴν φρένα καὶ φιλοcόφον ἐγείρειν.

*) Die als lange Ictussilbe gebrauchte Kürze in κρατὶ κατᾰνεύειν ι 490, διĕμοιρᾶτο δαΐζων Ξ 434, καταρῐγηλά πέλονται Ξ 226, ἀπενίζοντο θαλάccῃ Κ 572, ποccὶν ἐρῐδήcαcθαι Ψ 792 erklärt sich aus der doppelconsonantigen Natur des folgenden Consonanten. Die Wörter πᾰρειπών, παρειποῦcα Ζ 62, 337 u. a., ἀπόειπών Τ 35, ἀπŏέρcῃ Φ 283 sind in Beziehung auf die als rhythmische Ictussilbe gebrauchte Kürze aufzufassen als παρϝειπών, ἀποϝειπών, ἀποϝέρcῃ. Die überlieferte Lesart ἕωc ὃ ταῦθ' ὥρμαινε Α 193 u. a., ἕωc ὃ τῷ πολέμιζε Ο 539, ἕωc ὃ τὸν πεδίοιο Φ 602, ἕωc ἐγὼ περὶ κεῖνα δ 90, τέωc Ἀχαιοί Υ 42 ist in εἷοc und τεῖοc (Herm. El. p. 59) oder vielmehr in ἧοc und τῆμοc zu verändern. Den Vers Τ 189 μιμνέτω αὖθι τέωc ἐπειγόμενοc . . . schreibt Hermann μιμνέτω αὐτόθι τεῖοc ἐπειγόμενοc.

Sehr selten wird einer vor nur Einem Consonanten stehenden an- oder inlautenden Kürze die rhythmische Geltung als **langer leichter Tacttheil** (zweite Länge des Spondeus) eingeräumt:

μήπως ὡς ἀψῖσι λίνου ἁλόντε πανάγρου Ε 487.
ἐσθλαὶ τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν ι 242.
δῶρα παρ' Αἰόλου μεγαλήτορος, Ἱπποτάδαο κ 36. 60.
υἱέες Ἰφίτου μεγαθύμου Ναυβολίδαο Β 518.

Häufiger geschieht dies, wenn auf den kurzen Vocal wiederum ein Vocal folgt, worüber § 8, 1.

§ 8.

Vocal vor folgendem Vocal.

Kurzer und langer Vocal im Wortauslaute. Hiatus.

Die Aufeinanderfolge eines vocalisch auslautenden und eines vocalisch anlautenden Wortes bildet einen Hiatus (χασμῳδία), dessen unbedingte Zulässigkeit auf den Auslaut der metrischen Periode (Vers, μέτρον, ὑπέρμετρον) beschränkt ist, d. h. es darf auf eine mit einem vocalisch auslautenden Worte schliessende Periode überall und unter jeder Bedingung eine Periode folgen, welche mit einem vocalisch anlautenden Worte beginnt. Da die Schlusssilbe der Periode eine συλλαβὴ ἀδιάφορος ist, so kommt es häufig genug vor, dass bei Gelegenheit eines solchen Hiatus ein kurzer Vocal vor folgendem Vocale die rhythmische Bedeutung der Länge hat:

οἶμαι δὲ πατέρα τὸν ἐμόν, εἰ κατ' ὄμματα
ἐξιστόρουν, νιν, μητέρ' εἰ κτεῖναί με χρή.

Innerhalb der Periode aber darf die hier herrschende sprachliche συνάφεια im allgemeinen durch keinen Hiatus zwischen den auf einander folgenden Wörtern gestört werden, wenigstens ist die Zulässigkeit desselben auf bestimmte Fälle beschränkt.

Auslautender kurzer Vocal

erleidet vor folgendem vocalischem Anlaute nach der allgemeinen Norm der griechischen Rhythmopöe eine συναλοιφή. Mit diesem Terminus benennen die älteren Metriker (noch Hephästion p. 11) dasjenige, was die Späteren mit θλῖψις oder ἔκθλιψις und wir

Modernen gewöhnlich durch Elision bezeichnen. Es heisst bei dem Byzantiner Pseudo-Draco p. 157: Ἔκθλιψις μέν ἐστιν ἑνὸς φωνήεντος ἀπώλεια, ὅταν ἀντ' ἐκείνου τοῦ ἐκθλιβέντος κουφίζηται ἡ ἀπόστροφος οἷον· ὑπὸ ἐμοῦ ὑπ' ἐμοῦ. Auch die Neueren sind gewöhnlich der Ansicht, dass der sogenannte elidirte, durch Apostroph bezeichnete Vocal in der Aussprache völlig verschwunden sei, ähnlich wie wenn unsere deutschen Dichter einen Vocal apostrophiren. Aber dies war in der alten griechischen Poesie nicht der Fall, wie Ahrens de crasi et aphaeresi p. 1 völlig sicher nachgewiesen hat. Schon der alte Name συναλοιφή zeigt, dass man beide Vocale in der Aussprache gehört haben muss. Der die συναλοιφή erleidende kurze Vocal wird keineswegs unterdrückt, sondern wird nur in der Weise verkürzt und verflüchtigt, wird zu einem in der Weise kleinen μέρος τοῦ ῥυθμιζομένου, dass sich seine Zeitdauer im Verhältnisse zu den übrigen Kürzen und Längen nicht mehr durch ein bestimmtes rhythmisches Maass ausdrücken lässt. Er ist dasselbe, was in unserer modernen Rhythmik durch die Vorschlagsnote ausgedrückt wird, durch die wir uns das Wesen der Synaloiphe am besten veranschaulichen können. Man sprach

nicht ἄσσον ἴτ' οὔτε μοι ὔμμες οἱ μὲν ἔπειτ ἀναβάντες,
sondern ἄσσον ἴτε· οὔτε μοι ὔμμες οἱ μὲν ἔπειτα ἀναβάντες

Aber nicht jeder kurze Vocal gestattet Synalöphe. Niemals ist der Vocal υ elidirbar. — Ihm steht der Vocal ε entgegen, welcher überall elidirt werden kann (als Ausnahme lässt sich etwa die Copulativpartikel ἰδέ bei Homer anführen, bei welcher keine Elision nachweisbar ist). Die Vocale ᾰ und ο entziehen sich der Elision in folgenden Fällen: 1) in den epischen Genitiven auf αο und αο deren ο bei Homer niemals, wohl aber bei Pindar elidirt wird, Mommsen annot. crit. ad Pind. p. 161; 2) in dem Relativ-Demonstrativum ὅ und den Artikeln ὁ, τό, τά, so wie in der Präposition πρό wird der auslautende Vocal nicht durch Synalöphe, sondern vielmehr durch Krasis mit dem folgenden Vocale vereint (am seltensten geschieht dies bei Homer, Hoffmann quaest. Homeric. 1, p. 80). Es sind dies die einzigen auslautenden Kürzen, auf welche die sonst nur dem Gebiete der auslautenden Längen angehörige Krasis eine Anwendung findet

(vgl. unten). — Der Vocal ῐ widerstrebt der Synaloiphe 1) im singularen und pluralen Dativ der dritten Declination, dessen ι bei Pindar niemals, bei den Dramatikern äusserst selten elidirt wird:

Pers. 850 ὑπαντιάζειν παῖδ' ἐμῷ πειράcομαι.
Trach. 675 ἔχριον ἀργῆτ' οἰὸc εὐέρου πόκῳ.
Oed. Col. 1435 τάδ' εἰ τελεῖτέ μοι
θανόντ', ἐπεὶ οὔ μοι ζῶντί γ' αὖθιc ἕξετον.

Zahlreicher sind die Beispiele der Elision bei Homer, Spitzner de vers. Graec. heroic. p. 171, doch behaupteten die alten Grammatiker, dass hier bei Homer keine Synaloiphe, sondern eine Krasis des ι statt fände. 2) in τί, τὶ, ὅτι, περί, nur dass bisweilen bei Homer ὅτι, bei den Lyrikern περί elidirt ist.

Von den nicht elidirbaren Kürzen gestatten die Komiker bei τί, ὅτι, περὶ den Hiatus für den Inlaut des Verses, bisweilen auch die Tragiker bei τί:

Phil. 100 τί οὖν μ' ἄνωγεc ἄλλο πλὴν ψευδῆ λέγειν.

Sehr selten ist der Hiatus nach kurzem Vocale bei Pindar: Ol. 7, 74 πρεcβύτατόν τέ Ἰάλυcον, Isth. 1, 10 τὰν ἁλιερκέα Ἰcθμοῦ, Isth. 1, 32 ἐγὼ δὲ Ποcειδάωνῐ Ἰcθμῷ.

Etwas weiter geht die Freiheit des Hiatus bei den älteren Lyrikern; Archilochus gestattete dieselbe auch bei auslautendem υ in dem trochäischen Tetrameter:

φίλτερ' ἠπείρου γένηται, τοῖcι δ' ἡδὺ ἢ ὄροc.

Ganz anders verfährt die durch das Epos repräsentirte früheste Stufe der griechischen Rhythmopöie. Denn auch bei solchen auslautenden Kürzen, welche sich durch Synaloiphe verflüchtigen, resp. durch Krasis mit dem folgenden Vocale vereinen lassen, folgt hier häufig genug ohne Anwendung der Synaloiphe oder Krasis ein vocalisch anlautendes Wort, und zwar am häufigsten ein kurzer, seltener ein langer Vocal — am Hiatus innerhalb der Periode wird also kein Anstoss genommen:

Il. A 565 ἀλλ' ἀκέουcα κάθηcŏ, ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.
B 218 κυρτώ, ἐπὶ cτῆθοc cυνοχωκότĕ· αὐτὰρ ὕπερθεν.

Hoffmann quaest. Hom. 1, p. 79—94. Von der Interpunction sind solche Hiaten unabhängig. Was hierbei nun besonders auffallend ist, ist dies, dass eine solche auslautende Kürze vor fol-

gendem Vocale einige Male ebenso wie die auslautende Kürze vor folgendem Consonanten die rhythmische Geltung einer langen Ictussilbe hat: Il B 781 Διἴ ὥς, Ε 570 Πυλαιμένεᾰ ἐλέτην, Θ 556 ἀριπρεπέᾰ ὅτε, Υ 259 cάκεἴ ἔλας', Ω 285 δέπαἴ ὄφρα.

Auslautender langer Vocal.

Hier ist die Behandlung folgende:

1) Es tritt eine Verschmelzung desselben mit dem folgenden anlautenden Vocale zu einem einzigen langen oder diphthongischen Laute ein, analog der für 2 im Inlante auf einander folgende Vocale statt findenden Contraction. Man bezeichnet sie als Krasis, wenn die Vocalverschmelzung durch die Schrift ausgedrückt ist, als Synizesis oder Synekphonesis, wenn dies nicht der Fall ist, aber beides, die Krasis und die (zwischen 2 Wörtern stattfindende) Synizesis ist dem Wesen nach dasselbe. Das Gebiet der Verschmelzung ist sehr beschränkt. Ahrens de crasi et aphaeresi 1845. Verschmelzbar mit dem folgenden Vocale sind nämlich zunächst die Wörter καί, μή, ἤ, δή und der Artikel ἡ, τοῦ, τῷ u. s. w., — ausserdem auch bei den Attikern das Relativum οὗ, ᾗ u. s. w. (bei Homer οὕνεκα) und folgende Casus der persönlichen Pronomina: ἐγώ, μοί, cοί, z. B. ἐγῷδα, ἐγὼ εἴcομαι, μοὐδόκει, coὔδωκε, μοὐγκώμιον, μοὐ χρηcμόc. Ferner kommen als Verschmelzung vor: ἄν oder ἤν, ἐπάν oder ἐπήν, ἐπειδάν, τἄν, μεντἄν aus ἄν, ἐπεί, ἐπειδή, τοι und folgendem ἄν; τἄρα, μεντἄρα aus τοι ἄρα u. s. w. bei den Attikern; ἐπεὶ οὐ bei Homer und den Tragikern, ἐγὼ οὐ bei den Attikern und Sappho. Aristophanes verschmilzt auch längere Wörter mit ἄν und ἄρα; δοῦναι ἄν Lysist. 45, δηξομἄρ' Ach. 325, οἰμωξετἄρ' Thesm. 248, οἰμωξἄρα Plut. 876, κλαυcἄρα Pax 532, sowie mit οὐ in der Schwurformel μὰ τὸν 'Απόλλω οὐ Ran. 508. Thesm. 269 und οὐ τὼ cιὼ οὐχί Lysist. 1171. Als Verschmelzung zweier längerer Wörter findet sich bei den Komikern τυχἀγαθῇ, ὁcἡμέραι, ὀκτὼ ὀβολοί, ἴττω Ἡρακλῆc Ach. 860, ἔα αὐτό und ἔα αὐτόν. Endlich rechnet Ahrens auch noch die bei den Attikern häufige Verbindung von ἐcτί, ἔcτω und ἔcται mit vorausgehendem langen α, η, ω, ου und οι hierher: πολλἤcτ' ἀνάγκη, εὐφημιάcτώ, ὡρἄcτι u. s. w.; alle übrigen Fälle, wo man dergleichen Verschmelzungen, sei es Krasen, sei es Synizesen annahm, hält er für unzulässig. Niemals dürfen die ver-

schmelzenden Wörter durch Interpunction gesondert sein, mit Ausnahme von „εἰ δὲ μή, οὐ" und „μή, ἀλλά".

Der Krasis oder Synizesis der auslautenden Länge steht die Synaloiphe der auf die auslautende Länge folgende anlautenden Kürze zur Seite, welche man gewöhnlich als Aphäresis bezeichnet, aber gerade so wie die Synaloiphe einer auslautenden Kürze aufzufassen ist und gleich dieser zwischen zwei durch Interpunction von einander getrennten Wörtern statt finden kann. Das Nähere darüber bei Ahrens im zweiten Theile der genannten Abhandlung.

2) Viel häufiger als die Verschmelzung der auslautenden Länge ist die Verkürzung derselben vor folgendem anlautendem Vocale. Dem Principe nach ist sie dasselbe wie die Synaloiphe der auslautenden Kürze: sowohl der kurze wie der lange Vocal verliert vor folgendem Vocale einen χρόνος πρῶτος seines Zeitwerthes, der einzeitige kurze wird dadurch zu einer zeitloser Vorschlagsilbe, der zweizeitige lange Vocal zu einer einzeitigen Kürze. In der epischen Poesie ist diese Verkürzung der Länge zur Kürze etwas durchaus gewöhnliches:

ἄνδρα μοὶ ἔννεπε, Μοῦςα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερςεν,

im leichten Tacttheile des ersten Dactylus ist hier einmal die zweite rhythmische Kürze, das anderemal die erste durch eine vor folgendem vocalischen Anlaute verkürzte Schlusslänge ausgedrückt. Viel spärlicher geschieht dies bei den Lyrikern und Dramatikern, aber auch ihnen gilt der bei einer Verkürzung der auslautenden Länge zur einzeitigen Kürze entstehende Hiatus als völlig legitim; sie bleiben hierbei dem Vorgange des Epos in sofern treu, als sie jene Verkürzung der Länge nur in einem durch die rhythmische Doppelkürze auszudrückenden Tacttheile anwenden (wie in dem leichten Tacttheile eines Dactylus oder Anapästes) oder bei der Auflösung einer Länge in die Doppelkürze (im schweren Tacttheile eines Anapästes, Iambus, Trochäus und in aufgelösten Dochmien), niemals aber drücken sie den einzeitigen leichten Tacttheil eines Iambus oder Trochäus durch eine vor folgendem vocalischen Anlaute zu verkürzende Schlusslänge aus. In dem dieser letztgenannten Beschränkung widerstrebenden Metron:

Pind. Py. 8, 96 ἄνθρωποι ἀλλ' ὅταν αἴγλα,

welchem den Antistrophen zufolge die Messung

– –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –

zukommen muss, ist ἄνθρωποι von Böckh mit Recht in ἄνθρωπος verändert (σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος). Die neue Pindar-Ausgabe von Mommsen hat nicht nur hier ἄνθρωποι beibehalten und zwar die letzte Silbe als Kürze, sondern auch in Ol. 14, 17 gegen die Ueberlieferung denselben Hiatus hineincorrigirt:

κοῦφα βιβῶντα· Λυδῷ Ἀσώπιον ἐν τρόπῳ

mit der Messung

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́,

wo die Handschriften haben

κοῦφα βιβῶντα· Λυδίῳ γὰρ Ἀσώπιον ἐν τρόπῳ

und in der strophischen Responsion v. 5:

κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι. σὺν γὰρ ὑμῖν τὰ τερπνὰ καί.

Unzweifelhaft richtig schreibt hier Hermann:

κοῦφα βιβῶντα· Λυδῷ γὰρ Ἀσώπιον ἐν τρόπῳ
κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι. σὺν γὰρ ὔμμιν τά τε τερπνὰ καί

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́.

Dagegen ist es metrisch ganz richtig, wenn Mommsen Py. 5, 68 schreibt:

γαρύεται ἀπὸ Σπάρτας ἐπήρατον κλέος

–́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́,

denn innerhalb des schweren aufgelösten Tacttheiles (εταΐ) ist die vor folgendem Vocale stattfindende Verkürzung der Länge ται durchaus an ihrer Stelle.

Eine noch über die Einzeitigkeit hinausgehende Verkürzung verstattet vor folgendem vocalischen Anlaut der schliessende Diphthong αι in den Medialendungen μαι, ται, νται; seltener in den Infinitivendungen auf αι, indem derselbe gleich einem kurzen Vocale durch Synaloiphe oder Elision zu einem blossen rhythmischen Vorschlage (ausgedrückt durch Apostroph) herabsinken kann:

Il. Α 117 βούλομ' ἐγὼ λαὸν σόον ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι.

Od. κ 385 πρὶν λύσασθ' ἑτάρους καὶ ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι.

Dies geschieht bei den Epikern, Lyrikern und Komikern, nur dass bei den Epikern und Lyrikern die Elision des infinitivischen αι sehr selten ist (denn die Verkürzung von μεναι zu μεν ist natürlich nicht hierher zu rechnen).

3) Es kommt nun aber auch vor, dass eine auslautende grammatische Länge vor folgendem vocalischen Anlaute als eine rhythmisch lange Silbe gebraucht wird, weshalb die alten Metriker, wie schon oben bemerkt, die vor einem Vocale stehende Schlusslänge als πρῶτος τρόπος κοινῆς bezeichnen. Aber immerhin ist die Geltung als rhythmische Länge das seltenere, und der in einem solchen Falle entstehende Hiatus muss ebenso wie der durch die Verbindung einer auslautenden Kürze mit folgendem vocalischen Anlaute hervorgebrachte Hiatus als eine gegen das Gesetz der sprachlichen συνάφεια verstossende Licenz angesehen werden. Dennoch ist sie in der epischen Poesie häufig genug. Im ganzen kommt hier der einen Hiatus bildende lange Anslaut häufiger im schweren Tacttheile als im leichten vor, ausserdem aber ist die Häufigkeit oder Seltenheit des Vorkommens von der grammatischen Function des Endvocals abhängig, worüber ausführlich Hoffmann quaest. Hom. p. 53—79. So kommen die Endungen μαι, ται, νται als rhythmische (einzeitige) Kürzen ausserordentlich häufig vor, nur sehr selten als rhythmische Längen, und zwar findet das letztere niemals im leichten Tacttheile und (in der Ilias) nur 6mal im schweren Tacttheile statt:

Il. Λ 758 κέκληται· ὅθεν αὖτις ἀπέτραπε λαὸν Ἀθήνη, vgl. Ρ 112.
Λ 525 Τρῶες ὀρίνονται ἐπιμίξ, ἵπποι τε καὶ αὐτοί, vgl. Λ 515.
Χ 114 καί οἱ ὑπόσχωμαι Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῇ, vgl. Θ 40.

Die Endung σθαι wird ebenfalls ausserordentlich häufig verkürzt, ist ebenfalls nur selten eine Länge, aber doch häufiger als μαι, ται, νται, und ist namentlich — wenigstens einmal in der Ilias — auch als leichter Tacttheil lang gebraucht.:

Il. Ε 685 κεῖσθαι, ἀλλ' ἐπάμυνον, ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών.

Mit dieser Erscheinung parallel geht die oben angeführte Thatsache, dass Homer die genannten Endungen durch Elision verflüchtigt, und zwar häufiger μαι, ται, νται, seltener σθαι: jenes sind dem Homer leichtere Endungen und kommen bei ihm niemals als lange „ἄρσις“ vor, dieses (σθαι) ist eine etwas weniger leichte Endung und ist daher, wenn auch so selten wie möglich, als lange „ἄρσις“ gebraucht worden. — Gerade umgekehrt ist es mit der Dativ-Endung ῃ, die bei Homer bei folgendem Hiatus ausserordentlich häufig als Länge fungirt, sowohl im leichten wie im schweren Tacttheile, aber nur selten vor folgendem Vocale verkürzt ist — in der Ilias nur 38 mal (fast ebenso häufig ist sie hier

allein in der „θέcιc“ des fünften Tactes als Länge gebraucht). Der Dativendung ῃ steht die Dativendung ῳ und die Genitivendung ου am nächsten, doch sind diese Endungen schon weniger schwer, denn Homer gebraucht sie vor einem Vocale fast ebenso häufig kurz wie lang.

Bei den Lyrikern und Dramatikern ist die Zulassung der Länge vor dem Hiatus eine ungleich beschränktere geworden und muss namentlich bei den Dramatikern geradezu als Ausnahme angesehen werden. Doch lässt sich noch immer das Fortwirken der für die Epiker geltenden Normen, sofern diese vor einem Hiatus bestimmte Silben gern als rhythmische Längen gelten liessen, erkennen. Deutlich zeigt sich wenigstens bei Pindar, dass die Dativendungen der ersten und zweiten Declination diejenigen Längen sind, welche er vor einem Hiatus als rhythmische Längen zu gebrauchen keine Scheu trägt: und zwar als leichter Tacttheil eines Spondeus Isth. 1, 16 ἤ Καcτορείῳ ἤ; als schweren Tacttheil eines Spondeus oder Iambus Ol. 3, 30 Ὀρθωcίᾳ ἔγραψεν; Py. 11, 47 Ὀλυμπίᾳ ἀγώνων; als schweren Tacttheil eines Dactylus: Ol. 6, 82 γλώccᾳ ἀκόνας λιγυράς; Nem. 6, 22 Ἀγηcιμάχῳ ὑἱέων γένετο, Isth. 1, 61 Ἡροδότῳ ἔπορεν, Ol. 9, 98 αὐτῷ Ἰολάου (das letztere vielleicht mit Digamma zu lesen). In derselben Weise gebraucht Pindar Py. 11, 60 διαφέρει Ἰόλαον, Isth. 1, 16 ἤ Ἰολάοι’, Nem. 6, 22 Cωκλείδᾱ ὃς ὑπέρτατος, Nem. 3, 34 καὶ Ἰωλκόν. Wie gering aber ist selbst bei Pindar, der doch dem homerischen Gebrauche viel näher steht als die Dramatiker, die Zahl dieser Beispiele von rhythmischer Länge vor dem Hiatus! (denn andere Beispiele als die angeführten sind sehr zweifelhaft). Und auch das darf nicht unbemerkt bleiben, dass wir hier, abgesehen von dem zuerst angeführten γλώccᾳ, überall Nomina propria vor uns haben.

Bei Dramatikern kommt der nach einer langen Silbe stattfindende Hiatus in den hypermetrischen Perioden (die man bisher abweichend von den Alten als systematische Bildungen bezeichnete), insbesondere in anapästischen, dochmischen, ionischen Hypermetra, in Frage und kann erst bei Gelegenheit dieser Bildungen besprochen werden. Nur darauf sei auch hier hingewiesen, dass bei den Dramatikern die sprachliche Synapheia nicht blos in Beziehung auf die als schwerer Tacttheil stehende kurze Endsilbe, sondern auch in Beziehung auf den Hiatus durch Ausrufungen, Interjectionen, Vocative und Imperative unterbrochen

wird, Eum. 146 δυςαχές, ὦ πόποι, ἄφερτον κακόν, Sept. 96 ἰὼ μάκαρες εὔεδροι, ἀκμάζει βρετέων.

§ 9.

Wortende, Satzende.

Aristoxenus lässt in der S. 68 erörterten Stelle nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze als die die Zeit in bestimmte Abschnitte zerfällenden und die rhythmische Gliederung zur Anschauung bringenden μέρη λέξεως gelten. Also nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze sind als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon für den Rhythmus von Wichtigkeit. Es kann dies aber natürlich nur in so weit der Fall sein, als es sich um das Ende des Wortes und um das Ende des Satzes handelt, mit welchem das Ende bestimmter rhythmischer Abschnitte zusammenfallen muss.

Ein Vers oder, genauer gesagt, eine Periode oder Metron, dessen Ende mit einem Satzende zusammenfällt, heisst ἀπηρτισμένον, schol. Hep. 198, Pseudo-Draco 141, Tract. Harl. 325, Elias 79 z. B. Il. H 1:

ὣς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ.

Es ist schon oben darauf hingewiesen, dass unsere moderne Poesie eine ganz und gar entschiedene Vorliebe für die Identität von Satz- und Versende hat:

Wie kommt's, dass du so traurig bist, | da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an, | gewiss du hast geweint.

Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz.
Und Thränen fliessen gar so süss | erleichtern mir das Herz.

Was hier in Eine Zeile geschrieben ist, entspricht einer dikolischen Periode oder einem dikolischen Metron im Sinne der Griechen (§ 1); die ganze Periode enthält einen logischen Satz, das einzelne Kolon ein logisches Satzglied. Und gerade Verse wie diese sind es, welche wir als besonders fliessende Verse bezeichnen; wo der logische Abschnitt allzuhäufig mit den rhythmischen Abschnitten in Widerspruch steht, da vermissen wir das „Fliessende" des Verses. Dem griechischen Dichter fehlt diese Vorliebe für den Zusammenfall der rhythmischen und logischen Abschnitte. Nicht mit Unrecht werden wir uns darüber wundern

dürfen, denn der Grieche steht in dieser Beziehung fast ganz isolirt da; unsere moderne Weise ist auch die Weise aller übrigen indogermanischen Völker, und gerade die früheste und älteste indogermanische Metrik bevorzugt diejenige Bildung der Metra, welche die Griechen μέτρα ἀπηρτισμένα nennen. So ist es mit der alliterirenden und der reimenden Langzeile der alten Germanen, mit dem Çloka der Inder, mit dem silbenzählenden Avesta-Metrum. Und selbst bei den Römern sehen wir etwas Aehnliches, trotzdem sie die metrischen Formen der griechischen Poesie adoptirt haben; die Verse des Plautus, die Hendekasyllaben, die Choliamben des Catull sind, in einem gar merklichen Unterschiede von den Versen der Griechen, vorwaltend ἀπηρτισμένως gebildet.

Da die Metra der Griechen auf derselben historischen Grundlage wie die der verwandten Völker erwachsen sind, so können wir schwerlich der Annahme entgehen, dass in einer früheren Zeit auch die griechische Poesie der Identität der rhythmischen mit den logischen Abschnitten Rechnung trug. Wie es gekommen ist, dass sie in ihrer weiteren Entwicklung an dem Widerspruche des Rhythmischen und Logischen keinen Anstoss nimmt, vermag ich um so weniger einzusehen, als gerade die griechische Poesie vorzugsweise eine melische blieb und also die ursprüngliche Bedeutung des Metrons oder der metrischen Periode als einer musikalischen Periode, dergestalt, dass der Schluss des Metrons zugleich mit einem melodischen Abschlusse zusammenfällt, fortäwhrend in lebendigem Bewusstsein behielt*).

*) Wie sehr wäre dem Zuhörenden das Verständniss des Textes einer Pindarischen Ode erleichtert worden, wenn sich ihm die rhythmischen und melodischen Abschlüsse, die seinem Ohre durch die Musik vorgeführt wurden, zugleich als die Wendepuncte für den logischen Zusammenhang des Textes dargestellt hätten? Aber darum kümmert sich Pindar niemals. Und ebenso ist es mit aller übrigen chorischen Poesie der Griechen. Nach einer interessanten, dem Aristox. entlehnten Stelle Plut. de mus. p. 25 West. ist es durchaus nothwendig, Geist und Sinn so zu gewöhnen, dass man bei einem musischen Kunstwerke gleichzeitig der Melodie und Tactgliederung und dem poetischen Texte folgen kann. Musste nicht das griechische Publicum ein wahrhaft immenses Talent für Auffassung der Musik und Poesie haben, wenn es bei der Aufführung einer vorher noch nie gehörten chorischen Musik neben dem Rhythmisch-Musikalischen gleichzeitig dem so vielfach verschlungenen Faden des poetischen Textes zu folgen vermochte, dessen Gang, weit entfernt durch die rhythmisch-musikalischen Periodenschlüsse unterstützt zu werden, sich vielmehr in einem fortwährenden Antagonismus mit demselben befand?

Aber Eine Spur wenigstens hat die griechische Poesie von jenem für die früheste Zeit vorauszusetzenden Zusammengehen der metrischen Periode mit dem logischen Satze für immer bewahrt. Ist auch der griechische Dichter nicht bemüht, das Ende der metrischen Periode, wo es angeht, mit dem Ende eines Satzes oder Satzgliedes zusammenfallen zu lassen, so hält er doch wenigstens die Norm fest, dass am Ende der Periode ein Wortende eintreten muss. Eine jede Periode (Vers, Metron, Hypermetron) muss mit einem vollen Worte auslauten, wie sie mit einem vollen Worte anlauten muss; nie darf ein Wort zwischen 2 Perioden getheilt sein. Es ist eins der grössten Verdienste, welche sich Böckh um die Metrik erworben hat, dass er dies so wichtige den neueren Forschern verborgen gebliebene Gesetz aus der metrischen Tradition der Alten wieder hervorgezogen hat. Hephästion p. 16 und Heliodor (schol. Heph. p. 143) lehren mit denselben Worten πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν. Vgl. Eustath. ad Il. Ξ, 173 κατὰ τοὺς παλαιοὺς πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν. Mar. Vict. 73 *omnis autem versus ab integra parte orationis incipit et in integram desinit.* Hierbei gilt dem Dichter das Enklitikon als ein integrirender Bestandtheil des vorausgehenden Wortes, auf welches es den Ton geworfen; er kann daher mit τέ, τοί, γέ, κέ, ποί πού, μοί ein μέτρον schliessen, aber er darf damit kein μέτρον beginnen. Ebenso hält er es auch mit anderen postpositiven Wörtern wie δέ, γάρ u. s. w.

Auch in der modernen Poesie ist volles Wortende des reimenden Verses unverbrüchliches Gesetz; ein Verstoss gegen dasselbe erscheint uns lächerlich. Eben daher kommt es, dass die komische Poesie, zumal die niedrig-komische, um durch etwas Ungewöhnliches eine possenhafte Wirkung zu erreichen, auch Verse mit schliessender Wortbrechung angewandt hat.

> So wusste sich auch in seinem grössten
> Ungelücke Hieronymus zu trösten,
> und war froh, dass er mit hei-
> ler Haut den Bauern entgangen sei.

Aus dem gleichen Grunde ist auch von den griechischen Komikern, aber wohl nur in äusserst seltenen Fällen, ein und dasselbe Wort unter 2 Verse vertheilt worden (Mar. Vict. l. l. Hephaest. l. l.), wie von Eupolis in den Baptai fr. 6 Mein.

> ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-
> βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα.

Es ist nicht nöthig, hier mit Hermann hinter ἀλλά ein τι einzuschieben, um hier im Auslaute eine die Länge vertretende Doppelkürze zu gewinnen.

Einige Male ist auch, wie Hephästion sagt, „διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην" ein dem Metrum widerstrebender Eigenname, welcher nothwendig in einem elegischen Distichon gebraucht werden musste, unter 2 Verse vertheilt, von Simonides der Name Ἀριστογείτων

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ' ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

von Nikomachus der Name Ἀπολλόδωρος

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

und auf einer Inschrift bei Franz p. 7 der Name Νικομήδης

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο-
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Eine andere Ausnahme von der Nothwendigkeit des Wortendes am Ende des Metrons bildet die sogenannte Episynaloiphe schol. Heph. p. 144, Athen. 10 p. 453. Συναλοιφή ist der Terminus technicus, womit die älteren Grammatiker die im Inlaute des Metrons vorkommende Elision des auslautenden kurzen Vocales vor folgendem vocalischen Anlaute bezeichnen, und welcher unverkennbar darauf hinweist, dass hier nicht sowohl eine eigentliche Elision, als vielmehr eine die beiden Vocale vereinigende Verschmelzung statt fand. Es kommt nun vor, dass eine συναλοιφή auch im Aus- und Anlaute zweier aufeinander folgender Metra statt findet, und das nennt man, wie der Schol. a. a. O. sagt, ἐπισυναλοιφὴ διὰ τὸ ἐπισυνάπτεσθαι τὸ σύμφωνον τῷ ἑξῆς ἰάμβῳ ἤτοι τῷ στίχῳ. Diese Freiheit der Episynaloiphe wird seit der zweiten Hälfte des peloponnesischen Krieges für die tragischen Trimeter zugelassen, am häufigsten von Sophokles, der dieselbe, wie Athenäus a. a. O. sagt, zuerst in seinem Oedipus Rex nach dem Vorgange des Kallias angewandt hat. Daher heisst sie auch nach dem schol. Hephaest. das εἶδος Σοφόκλειον.

Oed. R. 290 ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ'
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.
332 ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ. τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.

785 κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερπόμην, ὅμως δ'
ἔκνιζέ μ' ἀεὶ τοῦθ' ὑφεῖρπε γὰρ πολύ.
1184 ὅςτις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν μ' ὁμιλῶν, οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
1224 οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ'
ἀρεῖσθε πένθος, εἴπερ ἐγγενῶς ἔτι.
Elect. 1017 ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς δ'
ἤδη σ' ἀπορρίψουσαν ἀπηγγελλόμην.

Sophokles trennt hier durchgängig und sicher in bewusster Absicht den der Episynaloiphe vorausgehenden sechsten Iambus des Trimeters durch Interpunction von den 5 übrigen Iamben ab, so dass also der durch Episynaloiphe vereinte An- und Anslaut der beiden Verse auch dem Gedankenzusammenhange nach sich eng an einander schliessen. In

Oed. Col. 17 δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ'
εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες

ist die absondernde Interpunction nicht vor dem letzten Einzeltacte, sondern vor der letzten Dipodie angewandt. Nicht beachtet ist dieselbe

Oed. Col. 1164 σοὶ φασὶν αὐτὸν ἐς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'
αἰτεῖν ἀπελθεῖν τ' ἀσφαλῶς τῆς δεῦρ' ὁδοῦ.

Umgekehrt scheint Euripides, welcher die Episynalöphe des Sophokles adoptirt,

Iphig. T. 968 ὡς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἧκον, ἐς δίκην τ'
ἔστην·

absichtlich durch eine Interpunction nach dem ersten Iambus des 2. Trimeters die durch Episynalöphe aneinander geschlossenen Verstheile auch logisch mit einander vereinen zu wollen.

Später findet die Episynaloiphe auch in anderen Metra Eingang, wie in einem Epigramme des Callimachus (schol. Heph. l. l. Anthol. Pal. 12, 73)

ἥμισύ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ'
εἴτ' Ἔρος, εἴθ' Ἀίδης ἥρπασεν ἐκ μελέων,

aber als das eigentliche Gebiet muss immerhin der Dialog der sophokleischen Tragödie angesehen werden. Der gesammten früheren Poesie muss sie abgesprochen werden. So insbesondere dem Homerischen Epos, dem sie von den alten Grammatikern

wegen des Versausganges εὐρύοπα Ζῆν Il. Θ 206, Ξ 265 vindicirt wurde:

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆν',
αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο καθήμενος οἶος ἐπ' Ἴδῃ.

oder nach der gewöhnlichen Schreibart (der Aristophaneischen und Aristarcheischen Schule cf. schol. Heph. p. 143):

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆ-
ν' αὐτοῦ κ' ἔνθ' κτλ.

Aber das hier vorkommende Ζῆν ist ohne Apostroph zu schreiben: es ist kein Accusativ nach der dritten Declination, sondern nach der ersten Declination von einem Nominativ Ζῆς, der genau mit dem lateinischen *diēs (Diēs-piter)* übereinkommt. Der nähere Nachweis ist Sache der Grammatik.

Auch von Pindar glaubte man, dass er Ol. 3, 25 am Ende eines Metrons (und noch dazu eines Schlussmetrons einer Strophe) ein apostrophirtes Wort gebraucht habe:

δὴ τότ' ἐς γαῖαν πορεύειν θυμὸς ὥρμαιν'
Ἰστρίαν νιν· ἔνθα Λατοῦς ἱπποσόα θυγάτηρ,

doch wird jetzt, nachdem die Lesart des cod. Ambros. A πορεύειν θυμὸς ὥρμα bekannt geworden ist, der Gedanke an die Licenz einer Episynaloiphe auf Seiten Pindars wohl allgemein aufgegeben sein. Wir dürfen uns also nicht mehr auf den Vorgang Pindars berufen, um etwa in den Canticis der Dramatiker am Ende eines Metrons ein apostrophirtes Wort zu gestatten. Die Episynaloiphe gehört, wie gesagt, erst dem dialogischen Trimeter der späteren Tragödie an, in die Cantica derselben ist sie niemals eingedrungen.

Der Satz also, dass am Ende des Metrons oder der Periode ein Wortende statt finden muss, bleibt bis auf die sophokleische Episynaloiphe und jene wenigen Ausnahmen bei den Komikern und „διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην" in seinem völligen Rechte; eine nur scheinbare Ausnahme in der Stophenbildung der lesbischen Meliker ist späterhin zu erörtern.

Wir bemerkten oben, dass in der Poesie der meisten übrigen Völker nicht blos das Ende der Periode (im Sinne der Griechen) mit einem Ende des Satzes, sondern dass auch das einzelne Kolon der Periode mit einem Satzgliede zusammenzufallen liebt. Aus diesem logischen Abschnitte in der Mitte des Metrons hat

sich in der griechischen Metrik das in der Mitte des Metrons, namentlich am Ende des rhythmischen Reihenabschnittes gewöhnliche Wortende, welches die Alten als διαίρεσις oder τομή und wir Neueren als Cäsur bezeichnen, herausgebildet. Es unterscheidet sich dadurch von dem Wortende am Ende des Metrons, dass es keineswegs mit derselben Strenge wie dieses gewahrt wird; es sind immer nur einzelne bestimmte Metra, in denen es nothwendig ist, die meisten lyrischen Metra sind gegen die Cäsur am Ende des inlautenden Kolons gleichgültig. Zur Lösung der im einzelnen sich hieran knüpfenden Fragen ist es nothwendig, vorher die Gliederung der rhymischen Reihe zu kennen, und wir können daher dies Thema erst im 3. Capitel aufnehmen.

So viel hier über die von Aristoxenus hervorgehobene Bedeutung der „Wörter“ als μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου. Gegen die Bedeutung des „Satzendes“ für die rhythmische Gliederung ist die griechische Poesie, wie gesagt, viel gleichgültiger als die Poesie der verwandten Völker. Jedoch Einen rhythmischen Abschnitt gibt es, wo auch die griechische Metrik der Regel nach sich nicht mit dem Wortende begnügt, sondern ein Satzende verlangt. Dies ist der Schluss des Systemes (im alten technischen Sinne), sei es eine strophische oder astrophische Partie. In welchen Fällen hier kein Satzende eintritt, hat der von der systematischen Composition handelnde Abschnitt zu erörtern.

Drittes Capitel.

Tact, Reihe und Periode.

(περὶ ποδῶν. περὶ μέτρον).

§ 10.

Classification der Perioden oder Metra.

Nach der Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenon als des der Metrik zu Gebote stehenden Materials haben wir nunmehr die in diesem Material dargestellten rhythmischen Formen zu erörtern. Drei Elemente sind es, welche als die sich subordinirenden Bestandtheile des Rhythmus die Grundlage der rhythmischen Form bilden: der Tact, die Reihe, die Periode, deren allgemeine Bedeutung bereits in § 1 entwickelt worden ist. Die hierdurch bedingten rhythmischen Formen hat das vorliegende Capitel eingehend zu behandeln. Wir gehen hierbei von der Periode als dem umfassendsten dieser 3 Bestandtheile des Rhythmus aus; den einzelnen Kategorieen der Perioden haben wir die Darstellung der jedesmal in ihnen enthaltenen Tacte und Reihen unterzuordnen, und demnach die stoffliche Anordnung dieses Capitels von der Classification der Perioden abhängig zu machen, bei deren Aufstellung wir uns zunächst an die Theorie der alten Metriker anschliessen müssen.

Die uns erhaltenen metrischen Lehrbücher der Alten gebrauchen für περίοδος gewöhnlich das Wort μέτρον, und auch wir werden uns desselben, obwohl er streng genommen nur eine besondere Art der Periode bezeichnet, für jegliche Art der Periode bedienen dürfen, soweit dies, ohne ein Missverständniss hervorzurufen, geschehen kann. Es ist zufällig, dass die Kriterien

für die Classification der Metra oder Perioden in keiner der aus der Kaiserzeit herrührenden Quellen der Metrik angegeben sind. Sie finden sich am vollständigsten in den Schriften der Byzantiner aufgeführt: Tract. Harlei. p. 318 ff. Pseudo-Draco p. 25 ff., die diese Partie aus den ihnen vorliegenden Hephästioneischen Scholien geschöpft haben und trotz mancher durch die ältere metrische Tradition zu berichtigenden Ungenauigkeiten und Missverständnisse immerhin wohl zu beachten sind. Drei Hauptkriterien sind es, welche der Classification der Metra zu Grunde liegen, und die in dem folgenden zu erörten sind:

1. Das γένος, εἶδος und die σύνταξις μέτρου, 2. das μέγεθος μέτρου, 3. die κατάληξις μέτρου.

A.

Die Metra (Perioden) nach Genos, Eidos, Syntaxis.

§ 11.

Die Verschiedenheit des Metrums, nach dem γένος, nach dem εἶδος und nach der σύνταξις bezieht sich auf die Beschaffenheit der in ihm enthaltenen Tacte.

Die Alten statuiren 4 Tactarten oder γένη ποδῶν: die drei-, vier-, fünf-, sechszeitige Tactart. Das γένος zerfällt in verschiedene εἴδη, je nachem der schwere oder leichte Tacttheil den Anlaut bildet: die dreizeitige Tactart (τρίσημον γένος) erscheint als Trochäus oder Iambus (εἶδος τροχαϊκόν, ἰαμβικόν), die vierzeitige Tactart als Dactylus oder Anapäst, die sechszeitige Tactart als Ionicus a majore oder Ionicus a minore, oder endlich als Choriambus. (Heliodor und seine Nachfolger fügen auch noch den Antispast als viertes εἶδος der sechszeitigen Tactart hinzu; die ältere und bessere Zeit der metrischen Wissenschaft weiss nichts davon.) Die fünfzeitige Tactart hat nach alter Tradition nur ein einziges εἶδος, den Päon oder Creticus; Hephästion statuirt noch ein zweites εἶδος, den von ihm sogenannten Bacchius (⏑ – –), aber selbst Hephästion räumt diesem Bacchius nur eine untergeordnete, dem Päon oder Creticus durchaus nicht coordinirte Bedeutung ein.

Die hier angeführten εἴδη ποδῶν bedingen verschiedene εἴδη μετρικά und heissen desbalb πόδες μετρικοί (Schol. Heph. p. 190); alle übrigen in den Verzeichnissen der Metriker aufgeführten πόδες sind nicht πόδες μετρικοί, sondern gelten als Auflösungen, Zusammenziehungen, Combinationen oder anderweitige Umformungen der πόδες μετρικοί.

Dem vor-heliodorischen Standpuncte der antiken Metrik zufolge sind mithin folgende γένη und εἴδη μετρικά zu statuiren:

I. Πρῶτον γένος (τρίσημον) mit zwei verschiedenen εἴδη:
  1. μέτρα τροχαϊκά.
  2. μέτρα ἰαμβικά.

II. Δεύτερον γένος (τετράσημον) mit zwei εἴδη:
  3. μέτρα δακτυλικά
  4. μέτρα ἀναπαιστικά.

III. Τρίτον γένος (ἑξάσημον) mit drei εἴδη:
  5. μέτρα ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος
  6. μέτρα ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος
  7. μέτρα χοριαμβικά

IV. Τέταρτον γένος (πεντάσημον) mit nur Einem εἶδος:
  8. μέτρα παιωνικά.

Nach der Beschaffenheit der Tacte sind somit acht verschiedene Kategorieen von Metren zu unterscheiden, die man die μέτρα πρωτότυπα nannte, die späteren, welche mit Heliodor verkehrterweise noch ein εἶδος ἀντισπαστικόν statuiren, reden von ἔννεα μέτρα πρωτότυπα. Philoxenos fügt sogar noch ein zehntes πρωτότυπον, nämlich das προκελευσματικόν, andere das πυρριχιακόν (Hephästion 29) hinzu.

Wir haben schlechterdings den älteren Standpunkt der metrischen Theorie, nach welchem es nur ὀκτὼ μέτρα πρωτότυπα gab, festgehalten.

Ein μέτρον kann nun aber aus gleichen oder aus verschiedenen πόδες μετρικοί bestehen. Pseudo-Draco p. 125 und Tract. Harlei. p. 318 nennen dies die verschiedene σύνταξις μέτρου, ein Terminus technicus der sicherlich alt ist, wenn auch die ihn überliefernden Gewährsmänner der byzantinischen Zeit im einzelnen ihn nicht mehr richtig verstanden haben.

Mit Bezug auf die σύνταξις haben wir drei verschiedene Kategorieen der μέτρα zu sondern.

I. Das μέτρον καθαρόν oder μονοειδές. Dies ist ein

solches Metrum, dessen Tacte, wie es schon der Name μονοειδές besagt, ein und demselben εἶδος ποδῶν angehören.

II. Das μέτρον ἐπισύνθετον. Ein solches Metrum besteht aus zwei oder mehreren κῶλα, ein jedes einzelne κῶλον ist ein κῶλον μονοειδές oder καθαρόν, aber die verschiedenen κῶλα gehören verschiedenen εἴδη μετρικά an, z. B. das eine Kolon ist dactylisch, das andere trochäisch — oder das eine Kolon ist anapästisch, das andere iambisch. Wir können auch so sagen: Zu einem Kolon καθαρόν des ersten (trochäischen und iambischen) γένος ist ein Kolon des zweiten (dactylischen und anapästischen γένος hinzugesetzt, denn die Kategorie der μέτρα ἐπισύνθετα ist nach Schol. Heph. p. 206, 12 auf die beiden ersten γένη mit Ausschluss des dritten und vierten (des sechs- und fünfzeitigen) beschränkt.

III. Das μέτρον μικτόν. Hier sind in ein und demselben Kolon verschiedene πόδες μετρικοί mit einander verbunden, z. B. Dactylen mit Trochäen, Anapästen mit Iamben, ein Ionicus mit Trochäen. Die alloiometrische Verbindung ist hier eine viel innigere als in dem vorher erwähnten μέτρον ἐπισύνθετον; dort war ein κῶλον καθαρόν zu einem alloiometrischen κῶλον hinzugesetzt, hier aber ist schon das einzelne κῶλον alloiometrisch. Die verschiedenen πόδες desselben gehören verschiedenen γένη an, die hier zu einer untrennbaren Einheit aufs innigste verbunden sind und eben deshalb führt dies μέτρον den Namen μικτόν: es ist eine wirkliche Mischung, nicht wie bei dem μέτρον ἐπισύνθετον eine Hinzufügung des einen κῶλον καθαρόν zu dem andern.

Einfache Metra.

Μέτρα καθαρά oder μονοειδῆ.

§ 11a.

Die Tacte der einfachen Metra.

Die Theorie der Metriker, obwohl sie erst in der nachalexandrinischen, ja sogar in der römischen Kaiserzeit fixirt ist, bietet fast in allen Puncten die augenfälligste Identität mit der Doctrin des Aristoxenus dar. Dies zeigt sich namentlich in der beiderseitigen Tactlehre. Durch die unselige Verdeutschungssucht zu Ende des vergangenen Jahrhunderts ist der alle metrischen Verständnisse so sehr behindernde Missbrauch aufgekommen, dass

man das Wort πούς oder pes der griechischen oder lateinischen Metriker durch Fuss oder Versfuss wiedergibt. Unsere allerneuesten Metriker haben diese Unsitte auf die Spitze getrieben und reden sogar von Grundfüssen. Und dennoch würde auch nur eine oberflächliche Bekanntschaft mit der Tradition der griechischen Rhythmiker zu der Einsicht geführt haben, dass die πόδες des Hephästion nichts anders sind, als die πόδες des Aristoxenus und dass wir beides nur mit ein und demselben Ausdruck übersetzen können — mit keinem andern als dem Ausdrucke „Tacte".

Aristoxenus statuirt vier einfache Tacte (πόδες ἀσύνθετοι): die τρίσημοι (Trochäen und Iamben), die τετράσημοι (Dactylen und Anapästen), die πεντάσημοι (Päonen), die ἑξάσημοι (Ionici). Gerade so viele γένη ποδικά und γένη μετρικά nimmt auch die Theorie der Metriker an, die nur in der Reihenfolge von Aristoxenus abweicht, denn die von Aristoxenus an vierte Stelle gesetzten πόδες ἑξάσημοι bilden bei den Metrikern das τρίτον γένος (schol. Hephaest.), während den fünfzeitigen Päonen von den Metrikern die fünfte Stelle eingeräumt wird. Auch dies möge hier bemerkt werden, dass bei Heliodor die Dactylen und Anapästen das πρῶτον γένος, die Trochäen und Iamben das δεύτερον γένος bildeten (schol. Hephaest.), abweichend von der Reihenfolge des Hephaestion, die wir im obigen um desswillen adoptirt haben, weil sie mit der des Aristoxenus übereinstimmt.

Die Theorie der modernen Rhythmik und Musik lässt einen jeden Tact mit dem schweren Tacttheile beginnen, geht dem letzteren ein leichter voraus, so wird derselbe als sogenannter Auftact von dem ersten abgesondert. Unstreitig ist es ein grosses Verdienst des genialen Richard Bentley, dass er diese moderne Auffassung auf die alten Metra übertrug, dass er den iambischen Trimeter der Alten als einen Vers erkannte, der nur durch eine vorausgehende Vorschlagsylbe sich von einem trochäischen unterscheidet. Noch energischer hat sich in diesem Punkte Gottfried Hermann ausgesprochen, der auf Bentley's Vorgang fussend die Wesens-Einheit der Trochäen und Iamben, der Dactylen und Anapästen, der Ionici a majore und minore zu einem Fundamentalsatze seines metrischen Systems macht und den anlautenden schwachen Tacttheil der Iamben, Anapästen und Ionici a minore unter dem Namen der „Anakrusis" d. i. des Auftactes von dem folgenden schweren Tacttheile zu sondern heisst

	Anakrusis	
Trochäen		–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
Iamben	⏑	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
Dactylen		–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
Anapästen	⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
Ionici a maiore		–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑
Ionici a minore	⏑ ⏑	–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –

Leider hat sich diese die Klarheit der Metrik ganz ausserordentlich fördernde Theorie es gefallen lassen müssen, dass spätere Forscher der Metrik, denen die Prämissen Bentley's fehlten, von ihr nicht die beste Anwendung gemacht haben. Man hat geglaubt, einen Unterschied statuiren zu müssen zwischen eigentlichen Iamben und Metren, welche aus Trochäen und einer Anakrusis im Sinne Hermann's beständen — ebenso zwischen eigentlichen Anapästen und Dactylen mit einer Anakrusis. Eine solche Sonderung ist sicherlich nicht im Sinne Hermann's, der einen jeglichen iambischen Vers als anakrusische Trochäen, jeden anapästischen Vers als anakrusische Dactylen auffasst. Es ist aber auch ebenso wenig eine solche Sonderung nach der Ueberlieferung der Alten zulässig.

Bevor wir die hierauf bezügliche Tradition der Alten darlegen, haben wir kürzlich einen Satz des Aristoxenus herbeizuziehen, den uns der Auszug des Psellus überliefert. Aristoxenus erklärt hier auf das bestimmteste, dass zwischen dem Aussprechen zweier Silben eines Verses ebenso wie zwischen zwei unmittelbar auf einander folgenden Tönen allerdings eine gewisse Zeit, ein χρόνος, eingehalten wird, ein χρόνος μεταβάσεως, wie er sich ausdrückt, eine Uebergangszeit, dass aber diese Zeit eine unendlich kleine, eine von dem Gehöre als solche nicht vernehmbare, ein χρόνος ἄγνωστος ist. Es folgt daraus, dass bei Iamben, Anapästen, Ionici a minore zwischen dem anlautenden schwachen und dem darauf folgenden starken Tacttheile kein dem Ohre vernehmbarer Zeitabschnitt gemacht werden darf, dass sich vielmehr beide Tacttheile unmittelbar und continuirlich aneinander schliessen. Und da will man der directen Aussage des Aristoxenus entgegen, der doch die authentische Quelle für den Vortrag der antiken Metriker ist, die Behauptung aufstellen, dass die Alten bei den vermeintlich eigentlichen Anapästen den anlautenden schwachen und den folgenden starken Tacttheil in Continuität vorgetragen, dagegen bei den hiervon ganz willkührlich gesonderten „anakrusischen Dactylen" statt des von Aristoxenus

geforderten χρόνος ἄγνωςτος eine dem Ohre bemerkliche Pause gemacht habe.

Doch gehen wir auf die den Auftact direct berührende Ueberlieferung der Alten ein.

Die rhythmischen und die metrischen Quellen stehen hier wieder in derselben Harmonie bezüglich der Tactart. Nur die Termini technici differiren. Für jede Tactart unterscheidet Aristoxenus verschiedene Tactformen, welche durch die Stellung des schweren und leichten Tacttheils bedingt sind. Er nennt dies die διαφορὰ κατ' ἀντίθεςιν. Ebenso auch die Metriker. Die von ihnen aufgestellten γένη ποδικά und μετρικά zerfallen in εἴδη, deren begrifflicher Unterschied in der von ihnen sogenannten ἀντιπάθεια besteht. Trochäen und Iamben, Dactylen und Anapästen sind μέτρα ἀντιπαθῆ oder μέτρα ἀντιπαθοῦντα ein und desselben γένος μετρικόν. Insofern nun das γένος verschiedene durch die Stellung des schweren und leichten Tacttheils unterschiedene εἴδη enthält, wird dasselbe im Sprachgebrauche der Metriker mit dem Namen ἐπιπλοκή bezeichnet. Die für diesen Ausdruck bei byzantinischen Metrikern vorkommende, aber sicherlich aus den alten Scholien zu Hephästion hervorgegangene Definition lautet: ἐπιπλοκή ἐςτι ἀνώτατον γένος μέτρων, und in der That wird in den alten Scholien zu Hephästion, bei Marius Victorinus u. s. f. der Terminus ἐπιπλοκή gleichbedeutend mit γένος μετρικόν gebraucht, nur dass bei γένος nicht an die διαφορὰ κατ' ἀντίθεςιν gedacht wird, welche der Terminus ἐπιπλοκή stets in sich involvirt. Nur die drei ersten γένη bilden eine ἐπιπλοκή, nicht aber das vierte, welches nur ein einziges εἶδος hat, denn es heisst (schol. Hephaest.) τὸ παιωνικὸν γένος οὐκ ἔχει ἐπιπλοκήν.

Somit heisst nach den Metrikern das erste metrische γένος, welches die εἴδη des τροχαϊκὸν und ἰαμβικὸν begreift, ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίςημος, — δυαδική, weil es zwei εἴδη, das iambische und trochäische, enthält, — τρίςημος, weil diese Metra aus πόδες τρίςημοι bestehen. Den Namen ἐπιπλοκή selber wählte man, „ἐπειδὴ τὰ ἐκ μιᾶς ἐπιπλοκῆς εἴδη ἀπ' ἀλλήλων εἰς ἄλληλα τὰ εἴδη μεταπίπτει", schol. Heph. p. 175. Durch die „πρόςθεςις" einer anlautenden Silbe entsteht nämlich nach dieser Theorie aus dem trochäischen Metrum das iambische:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –,

so wie umgekehrt durch „ἀφαίρεϲιϲ“ der anlautenden Silbe aus dem iambischen Metrum das trochäische

⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Die in der „πρόϲθεϲιϲ“ liegende Auffassung ist im wesentlichen dieselbe wie unser Auftact. Dieselbe Anschauung liegt aber auch in der zweiten Auffassung, wonach das iambische Metrum durch „Absonderung“ des Anlautes zum trochäischen Metrum wird.*)

Das zweite metrische γένοϲ, welches die beiden εἴδη der Dactylen und Anapästen begreift, heisst ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τετράϲημοϲ, — δυαδική, weil es zwei εἴδη μετρικά umfasst, — τετράϲημοϲ, weil diese εἴδη aus πόδεϲ τετράϲημοι bestehen. Durch πρόϲθεϲιϲ eines zweizeitigen Tacttheiles (einer Länge oder Doppelkürze) wird das dactylische Metron zum anapästischen

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –,

durch ἀφαίρεϲιϲ desselben wird das anapästische zum dactylischen

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Unsere Quelle (schol. Heph. B p. 177) wirft die Frage auf, weshalb man hier zwei Kürzen absondere oder hinzufüge, nicht Eine, wie in der ἐπιπλοκὴ τρίϲημοϲ? Sie beantwortet dieselbe annähernd ganz richtig: ὅτι ἐκεῖνα μὲν ἐν ἴϲῳ κεῖται λόγῳ, ταῦτα δὲ ἐν διπλαϲίῳ· πρὸϲ οὖν τὴν μίαν μακρὰν τὰϲ δύο ἀφαιρεῖν ἢ προϲτιθέναι βραχείαϲ ἵνα ἐν ἴϲῳ ὁ λόγοϲ διατηρηθῇ.

Auch die Metra des sechszeitigen γένοϲ bilden eine ἐπιπλοκή, und zwar eine ἐπιπλοκὴ ἑξάϲημοϲ. Durch πρόϲθεϲιϲ einer Doppelkürze wird das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονοϲ zum ἰωνικὸν ἀπ’ ἐλάϲϲονοϲ, durch ἀφαίρεϲιϲ der anlautenden Doppelkürze wird das ἰωνικὸν ἀπ’ ἐλάϲϲονοϲ zum ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονοϲ. Es sind nun aber nach der vulgären metrischen Theorie noch zwei andere aus πόδεϲ ἑξάϲημοι bestehende μέτρα mit den beiden io-

*) Die uns vorliegenden Quellen sagen auch, dass das trochäische Metrum durch Aphäresis zum iambischen und das iambische durch Prosthesis zum trochäischen würde, aber die Metriker der besseren Zeit werden dies schwerlich gesagt haben, weil sie hierdurch mit den Spondeen an den ungeraden Stellen der Iamben und den geraden Stellen der Trochäen in Conflict gekommen wären

⏓ | ⏒ ⏓ ⏑ ⏓ ⏒ ⏓ ⏑ ⏓

nischen zu einer ἐπιπλοκή ἑξάσημος vereinigt. Das erste von ihnen ist das μέτρον χοριαμβικόν, welches aus dem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος durch πρόσθεσις einer Länge hervorgeht, wie andererseits das χοριαμβικόν durch ἀφαίρεσις der anlautenden Länge zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος wird.

ἰωνικὸν ἀπὸ μείζ. –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑
ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσς. ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –
χοριαμβικόν – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ..

Das μέτρον χοριαμβικόν, so selten es auch als καθαρόν vorkommt, war schon vor Heliodor unter die Zahl der μέτρα πρωτότυπα aufgenommen. Heliodor fügtẽ auch noch ein μέτρον ἀντισπαστικόν den πρωτότυπα hinzu, indem er eine Zahl von Metren nach πόδες ἀντίσπαστοι ⏑ – – ⏑ mass. Es gehört zwar keines dieser von Heliodor und seinen Nachfolgern statuirten Metra in die Klasse der καθαρά, mit denen wir es in diesem Abschnitte zu thun haben, dennoch aber muss hier bemerkt werden, dass diese antispastische Messung eine reine Klügelei metrischer Theoretiker ist, die dem wirklichen Tactverhältnisse jener Metra völlig zuwider läuft. Aeltere Metriker, von denen wir gesprochen, wissen von einer antispastischen Messung gar nichts. Und so muss man sich denn hüten, von einem antispastischen Tactgeschlechte oder antispastischen Rhythmus zu reden. Wir können erst später auf die antispastischen Metra des Heliodor näher eingehen; hier mussten wir sie nur um deswillen erwähnen, weil Heliodor der ἐπιπλοκή der beiden ionischen und des choriambischen Metrums nun als viertes das von ihm als πρωτότυπον ausgeklügelte μέτρον ἀντισπαστικόν hinzufügt. Diejenigen, welche dem Heliodor folgen, reden deshalb von einer ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τετραδική (auch τετραδικὴ συγγένεια, schol. Heph. A 66): — τετραδική, weil sie nach ihrer Auffassung vier μέτρα πρωτότυπα umfasst. Schol. Heph. A p. 24: καλεῖται μὲν τετραδικὴ ἐπειδὴ τέσσαρα εἴδη ἐξ αὐτῆς ἐπιπλέκονται, ἀντισπαστικόν, χοριαμβικὸν καὶ ἰωνικὰ δύο· ἑξάσημος δὲ ὅτι ἕκαστος τούτων ἑξάχρονός ἐστιν. Vgl. schol. Heph. B p. 177. Das ἐπιπλέκεσθαι fassen hier unsere Berichterstatter folgendermassen:

τοῦ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑
ἀφαιρῶ τὴν πρώτην συλλαβήν – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –,
ἀφαιρῶ τὴν δευτέραν ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –,
ἀφαιρῶ καὶ τὴν τρίτην ⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑,

So, meinen sie, werde das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος durch ἀφαίρεσις zum χοριαμβικόν, dieses zum ἰωνικὸν ἀπ᾽ ἐλάσσονος, dieses zum ἀντισπαστικόν. Oder man geht umgekehrt vom ἀντισπαστικόν aus: durch πρόσθεσις werde es zum ἰωνικὸν ἀπ᾽ ἐλάσσονος, dieses zum χοριαμβικόν und dieses zum ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος:



Entfernt man das μέτρον ἀντισπαστικόν aus der Zahl der πρωτότυπα, zu denen es nach älterer und besserer Auffassung nicht gehört, so bleiben für die ἑξάσημος ἐπιπλοκή nur 3 μέτρα übrig, die, sofern man das χοριαμβικόν in dem oben angegebenen Rhythmus fasst, genau in derselben Weise „ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις“ sind, wie Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen, und die ἑξάσημος ἐπιπλοκή bezeichnet ebensogut eine „πρώτη“ ἀντιπάθεια, wie die τρίσημος und τετράσημος.

§ 12.

Die Reihen der einfachen Metra.

Von den aufeinanderfolgenden Tacten sind nach § 1 jedesmal mehrere zu der höheren rhythmischen Einheit der Reihe vereint. Dies geschieht dadurch, dass von den Icten, die auf den θέσεις der einzelnen Tacte ruhen, Einer durch stärkere Intension vor den übrigen hervorgehoben und zum Hauptictus der ganzen Reihe gemacht wird. Je nach der Zahl der in ihr enthaltenen Tacte nennen wir die Reihe eine Dipodie, Tripodie, Tetrapodie u. s. w. Die Theorie der Rhythmiker bezeichnet die Reihe als ποὺς σύνθετος.

Die im vorausgehenden Capitel besprochenen Einzeltacte oder Monopodieen (der ποὺς τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος, ἑξάσημος) heissen nach Aristoxenus πόδες ἀσύνθετοι, einfache, unzusammengesetzte Tacte. Auch die dipodische, tripodische, tetrapodische (u. s. w.) Reihe heisst πούς, weil sie wie die Monopodie einen einzigen Hauptictus hat, aber im Unterschiede von der Monopodie ein ποὺς σύνθετος, zusammengesetzter Tact. Die Definition des Aristoxenus Rh. S. 12 ist folgende: οἱ ἀσύνθετοι τῶν συν-

θέτων διαφέρουϲι τῷ μὴ διαιρεῖϲθαι εἰϲ πόδαϲ, τῶν ϲυνθέτων διαιρουμένων. Die dipodische Reihe – ⏑ – ⏑ zerfällt in 2 πόδεϲ, die tripodische Reihe – ⏑ – ⏑ – ⏑ in 3 πόδεϲ und deshalb heisst eine jede ποὺϲ ϲύνθετοϲ; die Monopodie – ⏑ oder – ⏑ ⏑ oder – ⏑ ⏑ ⏑ oder – – ⏑ ⏑ kann nicht in πόδεϲ eingetheilt werden und eben deshalb heisst sie ποὺϲ ἀϲύνθετοϲ.

Gliederung nach dem λόγοϲ ποδικόϲ.

Der ποὺϲ ἀϲύνθετοϲ ist, wie wir gesehen, ein δακτυλικόϲ, ἰαμβικόϲ, παιωνικόϲ, je nachdem die beiden in ihm enthaltenen Tacttheile einen λόγοϲ ἴϲοϲ oder δακτυλικόϲ (2 : 2) oder λόγοϲ διπλάϲιοϲ (2 : 1) oder λόγοϲ ἡμιόλιοϲ (3 : 2) bilden; der sechszeitige Ionicus heisst gleich dem dreizeitigen Trochäus bei den Rhythmikern ποὺϲ ἰαμβικόϲ, weil seine beiden Tacttheile

– –	⏑ ⏑
4	2

den λόγοϲ διπλάϲιοϲ bilden (denn 4 : 2 = 2 : 1).

Der ποὺϲ ϲύνθετοϲ oder die Reihe ist nun nach der Lehre des Aristoxenus in derselben Weise gegliedert wie der ποὺϲ ἀϲύνθετοϲ oder die Monopodie. Man kann sie dergestalt in 2 Abschnitte zerlegen, dass dieselben sich wie 2 : 2 oder wie 2 : 1 oder wie 3 : 2 verhalten (dies heisst die „διαίρεϲιϲ ποδική“ der Reihe), und je nachdem die beiden Abschnitte einer Reihe den einen oder den anderen dieser drei λόγοι ποδικοί darstellen, heisst sie selber ποὺϲ ϲύνθετοϲ δακτυλικόϲ oder ἰαμβικόϲ oder παιωνικόϲ, ganz einerlei, ob die in ihr enthaltenen Monopodieen dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige oder sechszeitige sind.

Eine dipodische und tetrapodische Reihe zerfällt in 2 gleichgrosse Abschnitte oder, was dasselbe ist, in 2 Abschnitte, welche im λόγοϲ ἴϲοϲ (2 : 2) des ποὺϲ ἀϲύνθετοϲ δακτυλικόϲ stehen, und deshalb heisst sie ποὺϲ ϲύνθετοϲ δακτυλικόϲ:

πόδεϲ ϲύνθετοι δακτυλικοί:

– ⏑	– ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑
⏑ –	⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Eine tripodische und hexapodische Reihe zerfällt in 2 Abschnitte, von denen der eine doppelt so gross ist als der andere, oder, was dasselbe ist, in 2 Abschnitte, welche im λόγοϲ

διπλάσιος (2 : 1) des πoὺς ἀσύνθετος ἰαμβικός stehen, und deshalb heisst sie πoὺς σύνθετος ἰαμβικός:

πόδες σύνθετοι ἰαμβικοί:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑   – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ¦ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – | ⏑ –   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ¦ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

Eine **pentapodische** Reihe zerfällt in 2 Abschnitte, von denen der eine anderthalbmal so gross ist als der andere, oder, was dasselbe ist, in 2 Abschnitte, welche im λόγος ἡμιόλιος (3 : 2) des πoὺς ἀσύνθετος παιωνικός stehen, und deshalb heisst sie πoὺς σύνθετος παιωνικός:

πόδες σύνθετοι παιωνικοί:

– ⏑, – ⏑ | – ⏑, – ⏑, – ⏑
⏑ –, ⏑ – | ⏑ –, ⏑ –, ⏑ –
– ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑
⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑
– ⏑ –, – ⏑ – | – ⏑ –, – ⏑ –, – ⏑ –

Dies ist die Terminologie der griechischen Rhythmik in Bezug auf die Reihe. Die Ausdrücke πoὺς δακτυλικός, ἰαμβικός, παιωνικός bedeuten hier ganz etwas anderes als bei den Metrikern; sie sind gerade so zu verstehen, wie wenn der sechszeitige πoὺς ἀσύνθετος (der Ionicus) ein πoὺς ἰαμβικός genannt wird. Sollen wir dieselben der Sache nach richtig übersetzen, so bedeutet πoὺς σύνθετος δακτυλικός die geradtheilige Reihe, πoὺς σύνθετος ἰαμβικός die dreitheilige Reihe, πoὺς σύνθετος παιωνικός die fünftheilige Reihe, einerlei, aus welcher Art von Einzeltacten die Theile der Reihe bestehen.

Gliederung nach σημεῖα.

Wir haben oben gesehen, dass jeder πoὺς ἀσύνθετος oder jede Monopodie in 2 σημεῖα oder Tacttheile zerfällt, einen schweren (θέσις) und einen leichten (ἄρσις). Aber nur in bestimmten Fällen werden die σημεῖα des Einzeltactes beim Tactiren besonders angegeben. Gewöhnlich kommt auf je einen oder auf je zwei πόδες ἀσύνθετοι nur ein einziges Tactzeichen, ein einziger Auf- oder Niederschlag der Hand u. s. w., und die genannte rhythmische Zeitgrösse von 1 oder 2 Einzeltacten heisst deshalb σημεῖον oder Tacttheil der

Reihe oder des πούϲ ἀϲύνθετοϲ. Im einzelnen verhält es sich hiermit folgendermassen:

In der dipodischen und tetrapodishen Reihe oder dem πούϲ ϲύνθετοϲ δακτυλικόϲ erhält jeder der beiden gleich grossen Abschnitte, in welchen dieselbe durch die διαίρεϲιϲ ποδική zerfällt, ein Tactzeichen, ein jeder wird als ϲημεῖον angesehen, der eine als schwerer Tacttheil oder θέϲιϲ, der andere als leichter Tacttheil oder ἄρϲιϲ.

θέϲιϲ	ἄρϲιϲ	θέϲιϲ	ἄρϲιϲ
– ⏑	– ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑		

Es ist nicht gesagt, dass die θέϲιϲ immer voransteht; es kann auch vorkommen, dass die erste Hälfte der leichte, die zweite Hälfte der schwere Tacttheil ist.

Von den beiden Abschnitten der tripodischen und hexapodischen Reihe oder dem πούϲ ϲύνθετοϲ ἰαμβικόϲ ist der kleinere Abschnitt die ἄρϲιϲ oder der leichtere Tacttheil, der grössere Abschnitt derselben, der sich zu dem kleineren wie 2 : 1 verhält, hat 2 Tactschläge; er zerfällt in 2 ϲημεῖα, von denen der eine stets als θέϲιϲ, der zweite entweder als θέϲιϲ oder als ἄρϲιϲ angesehen wird.

Entweder	θέϲιϲ	θέϲ.	ἄρϲιϲ
	– ⏑	– ⏑	– ⏑
	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑
	– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑
	– – ⏑ ⏑	– – ⏑ ⏑	– – ⏑ ⏑
	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑
oder	θέϲιϲ	ἄρϲιϲ	ἄρϲιϲ

Es hat also die dreitheilige Reihe drei Semeia.*) Eines davon hat den stärksten Ictus und wird deshalb stets als θέϲιϲ angesehen, ein anderes hat den schwächsten Ictus und gilt deshalb

*) Aristoxenus bezeichnet dieselben in einer nur bei Psellus § 12 erhaltenen Stelle seiner Rhythmik πεφύκαϲι ϲημείοιϲ χρῆϲθαι (οἱ πόδεϲ) ἰαμβικοὶ τρίϲιν, ἄρϲει καὶ διπλῇ βάϲει (d. i. θέϲει), dagegen Rh. p. 288 ϲύγκεινται ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω (d. i. ἄρϲεων), ἑνὸϲ δὲ τοῦ κάτω (d. i. θέϲεωϲ) ἢ ἐξ ἑνὸϲ μέν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω. Diese letztere Stelle haben wir als den ausführlicheren Bericht anzusehen, aber nicht wie Cäsar das darin Enthaltene weg zu corrigiren. Nach beiden Stellen ist das eine ϲημεῖον stets eine θέϲιϲ, das andere stets eine ἄρϲιϲ, ein drittes ϲημεῖον ist nach der ersteren Stelle ebenfalls eine θέϲιϲ, nach der letzteren Stelle entweder eine ἄρϲιϲ oder eine θέϲιϲ.

stets als ἄρcιc, ein drittes hat einen Ictus von mittlerer Stärke und gilt daher entweder als θέcιc oder als ἄρcιc. Geht das den stärksten Ictus tragende Semeion voran, so gliedert sich die dreitheilige Reihe nach der Ictusverschiedenheit folgendermassen:

–‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑,

es kann aber auch ein Semeion mit schwächerem Ictus vorangehen:

–́ ⏑ ⏑ –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ (ἐξ ἑνὸc μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω, Aristox.)
–″ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –‴ ⏑ ⏑ (δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸc δὲ τῶν κάτω, Aristox.).

Von den beiden Abschnitten der pentapodischen Reihe oder des ποὺc cύνθετοc παιωνικόc ist der eine eine Dipodie, der andere eine Tripodie. Auf die Dipodie kommen in gleicher Weise wie auf die selbstständige dipodische Reihe 2 cημεῖα, eine θέcιc und eine ἄρcιc, so dass der eine Einzeltact dieses Abschnittes als schwerer, der andere als leichter Tacttheil der ganzen Reihe gilt. Man sollte nun erwarten, dass auf den tripodischen Abschnitt der Pentapodie ebenso wie auf die selbstständige tripodische Reihe 3 cημεῖα kämen. Aber die Praxis des antiken Tactirens giebt diesem tripodischen Abschnitte der Pentapodie nur 2 cημεῖα, eine θέcιc von 2 Einzeltacten, eine ἄρcιc von einem Einzeltacte:

θέc.	ἄρc.	θέcιc	ἄρc.
– ⏑	– ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑
– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑

Jede Reihe hat Einen Hauptictus, durch den die zu ihr gehörigen Tacte zu einem rhythmischen Ganzen vereint und zusammengehalten werden. Auch die pentapodische Reihe muss Einen Hauptictus haben. Diesen werden wir in der grösseren ihrer beiden θέcειc zu suchen haben, denn deren Ictus hat 2 Einzeltacte zusammenzuhalten, muss also stärker sein als der Ictus der kleineren θέcιc, der nur die χρόνοι πρῶτοι eines einzelnen Tactes zusammenhält. Hiernach muss das Ictusverhältniss der pentapodischen Reihe folgendes sein:

–́ ⏑ – ⏑ | –″ ⏑ – ⏑ – ⏑

Es ist aber nicht gesagt, dass in der pentapodischen Reihe stets der dipodische Abschnitt voranstände; es kann auch der tripodische voranstehen und der dipodische nachfolgen. Dann ist die rhythmische Gliederung folgende:

–″ ⏑ – ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑.

Die pentapodische Reihe oder der ποὺς σύνθετος παιωνικός zeigt sich hiernach als die Zusammensetzung einer Dipodie und Tripodie zu einer höheren rhythmischen Einheit; welche dadurch bewerkstelligt wird, dass der Hauptictus der Dipodie dem Hauptictus der Tripodie in seinem Gewichte untergeordnet wird.

Wie der dipodische ποὺς σύνθετος δακτυλικός und der tripodische ποὺς σύνθετος ἰαμβικός zu einem pentapodischen ποὺς σύνθετος παιωνικός zusammengesetzt werden kann, so haben die Alten auch den monopodischen ἀσύνθετος δακτυλικός ⊥ – und den monopodischen ἀσύνθετος ἰαμβικός ⊥ – – (die spondeische und molossische Tactform) zu einem ποὺς σύνθετος παιωνικός vereint:

⊥ – | ″ – –

Sie nennen denselben einen παίων ἐπιβατός. Der spondeische Bestandtheil zerfällt in 2 gleiche σημεῖα δίσημα, eine δίσημος θέσις und eine δίσημος ἄρσις, der molossische Bestandtheil als ποὺς ἀσύνθετος ἰαμβικός in 2 ungleiche σημεῖα, eine τετράσημος θέσις und eine τετράσημος ἄρσις.

θ. ἄ. | θ. ἄ.
–, – | – –, –

Wir müssen sagen: es ist dies eine aus ungleichen Monopodieen (einer vier- und sechszeitigen) zusammengesetzte dipodische Reihe, unserem zusammengesetzten 5/4-Tacte entsprechend. Nach der Lehre des Aristoxenus, die uns allein für diese ganze Theorie der Reihen maassgebend ist, können wir den παίων ἐπιβατός nur als einen ποὺς σύνθετος ansehen.*) In der uns erhaltenen griechischen Poesie können wir diese spondeisch-molossischen Dipodieen nicht nachweisen. Olympus soll sie in seinem Nomos auf Athene gebraucht haben. Den Namen ἐπιβατοί haben sie von der eigenthümlichen Weise des Tactirens oder Tacttretens — βαίνειν τὸν ῥυθμόν ist Tactiren oder Tacttreten. Wir dürfen nicht unbemerkt lassen, dass hier die 4 σημεῖα, aus welchen dieser ποὺς σύνθετος παιωνικός besteht, nichts anderes sind, als die σημεῖα seiner beiden Einzeltacte. Es mochte nun die Analogie dieses

*) Aristides, der ihn in seinem nach der Quelle B gegebenen Referate unter die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ oder ἀσύνθετοι rechnet, kann hiergegen nicht geltend gemacht werden, denn die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und σύνθετοι dieser aristideischen Quelle sind von dem, was nicht nur Aristoxenus, sondern auch Aristides selber in seinem Referate nach der Quelle A πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι nennt, ganz und gar verschieden.

aus 5 Längen bestehenden παιωνικὸς σύνθετος der Grund sein, dass die Praxis des Tactirens auch den oben besprochenen aus 5 Einzeltacten bestehenden pentapodischen παιωνικοὶ σύνθετοι nur vier σημεῖα (statt der hier zu erwartenden fünf σημεῖα) auwies.

Umfang und Ausdehnung der Reihen.

Enthält eine Zeitgrösse eine derartige Anzahl von χρόνοι πρῶτοι, dass sich diese nicht nach dem λόγος 2 : 2, 2 : 1, 3 : 2 in zwei Abschnitte zerlegen lassen, so kann sie (wenigstens in der συνεχὴς ῥυθμοποιία) keine Reihe, keinen πούς bilden, sie ist ein μέγεθος ἄρρυθμον. Aristox. Rh. S. 12 ff. Also Reihen von 7, 11, 13, 17, 19 χρόνοι πρῶτοι gibt es nicht. Aber andererseits ist keineswegs jede Zeitgrösse, deren χρόνοι πρῶτοι den λόγος 2 : 2 oder 2 : 1 oder 3 : 2 zulassen und die also an sich ein μέγεθος ἔρρυθμον bilden würde, dashalb auch eine Reihe oder ein ποὺς σύνθετος. Denn wenn ein solches μέγεθος in seinem Zeitumfange eine bestimmte Grenze überschreitet, so können die χρόνοι πρῶτοι nicht mehr unter einem einzigen Haupttictus vereint werden, sie bedürfen mehrerer Haupticten und sind damit nicht eine, sondern mehrere rhythmische Reihen. Die antike Theorie stellt hierüber nun folgende aus der Beobachtung der rhythmisch-musikalischen Praxis geschöpfte Sätze auf (Psell. § 12, Aristid. 35, frg. Par. § 11):

1) „Die grösste geradtheilige Reihe (μέγιστος ποὺς δακτυλικός) ist die sechszehnzeitige (ἑκκαιδεκάσημος), denn wir sind unfähig, grössere Reihen dieser Art (als rhythmische Einheit) zu überschauen.“ Es können also nur folgende dipodische und tripodische Reihen vorkommen:

πoὺς σύνθετος δακτυλικός

ἑξάσημος	– ⏑ | – ⏑	trochäische Dipodie
	⏑ – | ⏑ –	iambische „
ὀκτάσημος	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑	dactylische „
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –	anapästische „
δεκάσημος	– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑	päonische Dipodie
δωδεκάσημος	– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑	ionische „
	⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –	ionische „
	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑	trochäische Tetrapodie
	⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	iambische „
ἑκκαιδεκάσημ.	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	dactyl. „
	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	anapäst. „

Von jedem Tacte kann eine dipodische Reihe gebildet werden, aber tetrapodische Reihen werden nur von drei und vierzeitigen nicht von grösseren Tacten gebildet. Denn einen grösseren ποὺς σύνθετος δακτυλικός als den 16-zeitigen gibt es nicht, also kann die päonische oder ionische Tetrapodie keine einheitliche Reihe mehr bilden, und wo ein solches Megethos vorkommt, da muss es stets in 2 Reihen zerlegt werden:

⏑⏑––⏑⏑–– ‖ ⏑⏑––⏑⏑––
–⏑⏑⏑–⏑⏑⏑ ‖ –⏑⏑⏑–⏑⏑⏑

2) „Die grösste dreitheilige Reihe (μέγιστος ποὺς ἰαμβικός) umfasst 18 χρόνοι πρῶτοι, denn über dies Megethos hinaus lässt sich eine solche Reihe nicht mehr als Einheit fassen.“ Es können also nur folgende tripodische und hexapodische Reihen vorkommen:

πούς σύνθετος ἰαμβικός

ἐννεάσημος	–⏑ | –⏑ | –⏑	troch. Tripodie
	⏑– | ⏑– | ⏑–	iamb. „
δωδεκάσημος	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑	dactyl. Tripodie
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑–	anapäst. „
πεντεκαιδεκάς.	–⏑⏑⏑ | –⏑⏑⏑ | –⏑⏑⏑	päon. Tripodie
ὀκτωκαιδεκάς.	––⏑⏑ | ––⏑⏑ | ––⏑⏑	ionische „
	⏑⏑–– | ⏑⏑–– | ⏑⏑––	ionische „
	–⏑–⏑ | –⏑–⏑ | –⏑–⏑	troch. Hexapodie
	⏑–⏑– | ⏑–⏑– | ⏑–⏑–	iambische „

Von jedem Tacte kann eine tripodische Reihe gebildet werden, aber hexapodische Reihen werden nur von dreizeitigen Tacten, von Trochäen oder Iamben gebildet. Sechs vierzeitige oder sechs fünfzeitige oder sechs sechszeitige Tacte müssen stets in mehrere Reihen zerlegt werden, z. B. das dactylische Hexametron in 2 tripodische Reihen:

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑ ‖ –⏑⏑–⏑⏑––,

das päonische Hexametron in 2 tripodische oder 3 dipodische Reihen:

–⏑––⏑––⏑– | –⏑––⏑––⏑–
oder –⏑––⏑– | –⏑––⏑– | –⏑––⏑–

3) „Die grösste fünftheilige Reihe (μέγιστος ποὺς παιωνικός) ist die 25-zeitige, denn nur bis zu dieser Ausdehnung kann eine derartige Reihe von unserer αἴσθησις als rhythmische Einheit überschaut werden.“ Also gibt es folgende Reihen dieser Kategorie:

πoὺc cύνθετoc παιωνικός

δεκάcημoc	–́ – ‖ ″ – –	Päon epibatus
πεντεκαιδεκάc.	–́ ⏑ – ⏑ ‖ ″ ⏑ – ⏑ – ⏑	troch. Pentapodie
	⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ″ ⏑ – ⏑ –	iamb. Pentapodie
εἰκοcάcημoc	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	dactyl. Pentapodie
	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	anap. Pentapodie
πεντεκαιεικocάc.	–́ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ″ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	päon. Pentapod.

Pentapodieen können also von 3-, 4-, 5-zeitigen Tacten, aber nicht von 6-zeitigen Tacten (Ionici) gebildet werden.

Zählen wir die Reihen nach ihrem μέγεθoc zusammen, so gibt es 10 Reihen von verschiedenem μέγεθoc: die 6-, 8-, 9-, 10-, 12-, 15-, 16-, 18-, 20-, 25-zeitige Reihe. Von diesen erscheint aber das 10-, 12-, 15-zeitige Megethos je in einer doppelten διαίρεcιc πoδική und dieselbe Reihe hat hiernach das eine Mal eine grössere Zahl, das andere Mal eine kleinere Zahl von cημεῖα — natürlich haben dann auch die cημεῖα verschiedene Grösse. (Durch den stärkeren Strich bezeichnen wir die διαίρεcιc πoδική, durch die schwächeren Striche die cημεῖα):

10 cημ. { δακτ.   c. – ⏑ ⏑ ⏑ ‖ c. – ⏑ ⏑ ⏑
          παιων.   c. – | c. – ‖ c. – – | c. –

12 cημ. { δακτ.   c. – ⏑ – ⏑ ‖ c. – ⏑ – ⏑
          ἰαμβ.   c. – ⏑ ⏑ | c. – ⏑ ⏑ ‖ c. – ⏑ ⏑

15 cημ. { ἰαμβ.   c. – ⏑ ⏑ ⏑ | c. – ⏑ ⏑ ⏑ ‖ c. –́ ⏑ ⏑ ⏑
          παιων.   c. –́ ⏑ | c. – ⏑ ‖ c. – ⏑ – ⏑ | c. – ⏑

Ein μέγεθoc, das ἑξάcημoν, bildet bei verschiedener διαίρεcιc πoδική das eine Mal einen πoὺc cύνθετoc (Dipodie), das andere Mal einen πoὺc ἀcύνθετoc (ionische Monopodie); in jedem Falle enthält dieser πoύc 2 cημεῖα, aber sie haben das eine Mal nicht dieselbe Grösse wie das andere Mal.

6 cημ. { δακτ.   c. – ⏑ ‖ c. – ⏑
         ἰαμβ.   c. –́ ⏑ ‖ c. ⏑ ⏑

Diese Verschiedenheit gleich grosser Reihen nannte man die διαφoρὰ πoδῶν κατὰ διαίρεcιν. Aristox. Rh. S. 12 definirt dieselbe: Διαιρέcει διαφέρoυcιν ἀλλήλων ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθoc εἰc ἄνιcα

μέρη (= ϲημεῖα) διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη (beim 10-, 12-, 15-zeitigen πούϲ), ἢ κατὰ θάτερα (blos nach den μεγέθη, beim 6-zeitigen πούϲ).

Es können aber auch ferner gleich grosse πόδεϲ, welche in der Anzahl und in der Grösse ihrer ϲημεῖα gleich sind, durch die Tactart, welcher diese ϲημεῖα als Einzeltacte betrachtet angehören, verschieden sein, nämlich der ποὺϲ δακτυλικὸϲ δωδεκάϲημοϲ und der ποὺϲ ἰαμβικὸϲ ὀκτωκαιδεκάϲημοϲ:

12 ϲημ. δακτ.
c. c.
— ◡ , — ◡ ‖ — ◡ | — ◡ troch. Tetrapodie
c. c.
— — | ◡ ◡ ‖ — — | ◡ ◡ ionische Dipodie.

18 ϲημ. ἰαμβ.
c. c. c.
— ◡ | — ◡ ‖ — ◡ | — ◡ ‖ — ◡ | — ◡ troch. Hexapodie
c. c. c.
— — | ◡ ◡ ‖ — — | ◡ ◡ ‖ — — | ◡ ◡ ionische Tripodie.

Diese Verschiedenheit gleich grosser und gleich gegliederter Tacte nannte man die διαφορὰ ποδῶν κατὰ τὸ ϲχῆμα. Aristox. p. 298 definirt dieselbe: Cχήματι δὲ διαφέρουϲιν ἀλλήλων ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθουϲ μὴ ὡϲαύτωϲ ᾖ (διῃρημένα). Das hier eingeklammerte Wort fehlt in der Handschrift. Der Auszug des Psellus ergänzt hier das einen falschen Sinn hineinbringende τεταγμένα, denn wenn wir τεταγμένα lesen, so würde die διαφορὰ κατὰ ϲχήματα mit der διαφορὰ κατ' ἀντίθεϲιν zusammenfallen, während doch beide διαφοραί als etwas verschiedenes neben einander gestellt werden.

Dies ist die ihren Grundzügen nach dargestellte Lehre des Aristoxenus von der Reihe oder dem πούϲ ϲύνθετοϲ, wie sie aus den hier beim ersten Studium fast völlig unverständlichen Fragmenten der rhythmischen Tradition nach und nach von den beiden Verfassern dieses Werkes unter der äusserst dankenswerthen Beihülfe von H. Weil ans Licht gestellt ist; denn Weil hat das grosse Verdienst, die Bedeutung der 2, 3 oder 4 ϲημεῖα des πούϲ erkannt zu haben, die uns entgangen war (wir hatten irrthümlich auch bei der dreitheiligen und fünftheiligen Reihe — ebenso wie die Quelle B des Aristides — die beiden durch die διαίρεϲιϲ ποδική gebildeten Abschnitte als θέϲιϲ und ἄρϲιϲ der Reihe angesehen). So lange die Aristoxenische Theorie der Reihe unbekannt war, fehlte der Theorie der Metrik eines der allerwichtigsten Fundamente, welches in keiner Weise durch das Recurriren auf unser rhythmisches Gefühl ersetzt werden konnte. Alle die hier

mitgetheilten Sätze über Umfang und Gliederung der Reihe u. s. w. machen den unbedingten Anspruch auf völlige Autorität, weil es die Sätze des noch innerhalb der klassischen Kunst stehenden Aristoxenus sind. Was Aristoxenus hier berichtet, sind die durch unmittelbare Anschauung und Beobachtung aus den Compositionen der klassischen Zeit, die ihm vorlagen, geschöpften Thatsachen, wir wissen, dass seine Hauptgewährsmänner die Künstler der früheren Zeit, Pindar, Aeschylus, Simonides, Pratinas, sind — und die Schärfe und Gründlichkeit der Aristoxenischen Beobachtungen können wir nicht in Zweifel ziehen.

So dürfen wir denn auch keinen Zweifel in die Aristoxenische Ueberlieferung setzen, dass es zwar eine aus 5 päonischen Tacten bestehende Reihe gibt (μέγιστος πούς παιωνικός), aber keine aus 4 päonischen Tacten bestehende geradtheilige Reihe (die grösste geradtheilige Reihe ist die 16-zeitige). Das letztere erhält eine höchst interessante Bestätigung durch die vom Anonym. de mus. § 101 überlieferten päonischen Tacte. Sie bilden 2 musikalische Perioden von je 4 Tacten: innerhalb der Periode schliessen sich je 2 päonische Tacte zu einer dipodischen Reihe zusammen: — man sieht, dass es nicht möglich ist, die ganze Periode von 4 Tacten als eine einheitliche tetrapodische Reihe zusammenzufassen.

Die einfachen und zusammengesetzten Tacte der Metriker.

„Der πούς τρίσημος ist der kleinste Tact, einen kleineren, einen πούς δίσημος, gibt es nicht". So lehrt Aristoxenus Rh. p. 302. Aber schon zu Dionysius Zeit hatten die Metriker in den Katalog der πόδες auch einen πούς δίσημος unter dem Namen des ἡγεμών, πυρρίχιος, δίβραχυς, προκελευσματικὸς ἁπλοῦς aufgenommen und als kleinsten Tact an die Spitze der übrigen gestellt, und auch spätere Rhythmiker (so die Aristideische Quelle B) reden von dem πούς δίσημος als kleinstem dactylischen Tacte. Ob diese Einführung des δίσημος unter die πόδες mit der von Hephästion p. 29 mitgetheilten Thatsache zusammenhängt, dass Einige die aufgelösten Anapäste in zweizeitige Pyrrhichien zerlegt hätten? Es kommt allerdings in zwei Fällen vor, dass ein πούς im Metrum durch die Doppelkürze ausgedrückt wird, einmal am Ende des iambischen Metron, wo dieselbe wegen der τελευταία συλλαβὴ ἀδιάφορος den schliessenden Iambus vertreten kann, und

sodann — doch nur bei den lesbischen Dichtern — am Anfange bestimmter gemischter Metren, aber der durch eine solche Doppelkürze dargestellte πούς ist kein δίσημος, sondern ein τρίσημος. Einen ποὺς δίβραχυς δίσημος gibt es nicht, die Statuirung desselben durch die späteren Theoretiker ist unnütze und unpraktische Speculation. Sie wird aber geradezu schädlich, so wie man weitere Consequenzen daraus zieht. Dies letztere aber haben die Metriker gethan und dadurch die rhythmische Lehre von den πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι in einer hässlichen Weise verunstaltet.

Es hat sich gezeigt, dass die Theorie, welche die Metriker über γένος, εἶδος, διαίρεσις, ἀντιπάθεια und ἐπιπλοκή der πόδες aufstellen, sich in ihren Grundzügen überall an die rhythmische Tradition anschliesst. Auch den Satz der Rhytbmik, dass es πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι gibt, haben sie in ihr System aufgenommen, und zwar ganz der Aristoxenischen Definition gemäss, dass der ποὺς σύνθετος sich in mehrere πόδες zerlege, der ἀσύνθετος aber nicht. Die „μονοποδία" ist ein ποὺς ἀσύνθετος (oder vielmehr ἁπλοῦς, wie die Metriker statt ἀσύνθετος sagen), die „διποδία" ist ein ποὺς σύνθετος. In der praktischen Ausführung dieser Lehre gehen nun aber die Metriker und Aristoxenus weit auseinander. Da jene nämlich im Widerspruche mit Aristoxenus auch einen δίσημος ⏑ ⏑ als ποὺς ἀσύνθετος anerkennen, so sagen sie in völliger Consequenz mit diesem Irrthum, dass jeder viersilbige πούς ein σύνθετος oder eine διποδία sei, nicht blos der Ditrochäus, der Diiambus u. s. w., sondern auch der Proceleusmaticus, der Ionicus, die viersilbigen Päone:

⏑⏑|⏑⏑   ⏑⏑|– –   – –|⏑⏑   –⏑|⏑⏑   ⏑⏑|⏑– u. s. w.,

denn alle diese Tactformen lassen sich in einen πυρρίχιος und einen τρίσημος oder τετράσημος, mithin nach dem falschen Grundsatze der Metriker in 2 πόδες zerlegen, entsprechen also ganz genau der Definition, welche die Rhythmiker von den πόδες σύνθετοι aufstellen.

πούς	ἁπλοῦς, μονοποδία	σύνθετος, διποδία
δίσημος	⏑ ⏑	
τρίσημος	– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –	
τετράσημος	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ ⏑ ⏑
πεντάσημος	– ⏑ – ⏑ – –	– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
ἑξάσημος	– – –	– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –
		– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Wir unterlassen an dieser Stelle, auch die übrigen πόδες, von denen die Metriker reden, hinzuzufügen. Hephästion nimmt in Uebereinstimmung mit Dionysius von Halicarnass 4 διςύλλαβοι πόδες, 8 τριςύλλαβοι, 16 τετραςύλλαβοι an, andere Metriker, wie Aristides (in der Metrik), Mar. Victorinus, Diomedes, fügen noch 32 πενταςύλλαβοι und 64 ἑξαςύλλαβοι hinzu, in Summa 124 πόδες! Ein Verzeichniss der 32 πενταςύλλαβοι gibt Diomedes. Es ist wohl schwerlich zu bedauern, dass nicht auch die von irgend einem späten Metriker erfundenen Namen der 64 ἑξαςύλλαβοι erhalten sind. — Noch eine Verschiedenheit in der Terminologie muss hier erwähnt werden. Hephästion gebraucht den Ausdruck διποδία und συζυγία völlig gleichbedeutend — auch Aristoxenus Harm. 32 bezeichnet die Dipodie durch συζυγία. Aristides in seiner Metrik nennt διποδία den πούς τετραςύλλαβος, συζυγία den πούς πενταςύλλαβος und ἑξαςύλλαβος, in seiner Rhythmik (Quelle B) nennt er συζυγία die aus 2 verschiedenen ἁπλοῖ πόδες bestehende Verbindung (z. B. ⏑ ⏑ | – –, – ⏑ | ⏑ –, ⏑ – | – ⏑), und damit übereinstimmend heisst auch nach Mar. Vict. p. 61 die aus 2 ungleichen ἁπλοῖ bestehende Verbindung συζυγία, die aus 2 gleichen ἁπλοῖ bestehende Verbindung διποδία oder ταυτοποδία. Es ist klar, dass sowohl diese einander widersprechenden Unterschiede von διποδία und συζυγία, wie überhaupt jene Weise der Metriker, die viersilbige Tactform des τετράσημος,

πεντάσημος und ἑξάσημος dem richtigen Sprachgebrauche der Rhythmiker zuwider einen ποὺς σύνθετος oder eine διποδία (συζυγία) zu nennen, erst ein späterer, den wahren Sachverhalt entstellender Zusatz des Systems ist. Wir dürfen ποὺς ἀσύνθετος und σύνθετος, μονοποδία und διποδία nur im Sinne der Rhythmik gebrauchen.

§ 13.

Die Cäsur der einfachen Metra.

Mit der Eintheilung der Periode in Reihen und mit der rhythmischen Gliederung der Reihe nach Semeia oder Basen steht die Cäsur im Inlaute der Periode in unmittelbarem Zusammenhange. Der allgemeine Gesichtspunct, von welchem aus wir die Cäsur zu fassen haben, ist bereits Cap. 1 angegeben. Um denselben hier weiter auszuführen, müssen wir zunächst auf die antike Nomenclatur eingehen. Gewöhnlich wird eine jede Art von Cäsur von den Metrikern schlechthin als τομή bezeichnet, was die Lateiner durch caesura, incisio, sectio übersetzen. Diomed. p. 467: *incisiones, quas alii caesuras appellant, nonnulli sectiones nominant.* Aber dies ist nicht die streng technische Bezeichnungsweise, nach welcher τομή nur eine specielle Art von Cäsuren bedeutet, während für eine andere Art der Name διαίρεσις angewandt wird. Beide Arten lassen sich am passendsten folgendermassen definiren: Fällt das Ende eines rhythmischen Abschnittes, d. i. einer ganzen Reihe oder einer monopodischen oder dipodischen Basis mit dem Wortende zusammen, so heisst das letztere διαίρεσις. Steht die Cäsur dagegen mit dem Ende eines rhythmischen Abschnittes im Widerspruche, fällt sie also z. B. in die Mitte einer monopodischen Basis, so heisst sie τομή. Darauf läuft der Sinn einer Stelle in der Metrik des Aristides p. 52 hinaus: ἡ γὰρ εἰς ὅμοια μέρη διαίρεσις μᾶλλον ἢ τομὴ καλεῖται.

I. Die διαίρεσις am Ende der Reihe und am Ende des als Semeion oder Basis bezeichneten rhythmischen Abschnittes der Reihe. In der Poesie der den Griechen verwandten Völker und namentlich auch in unserer modernen Poesie würde es etwas ganz Abnormes sein, in der Grenzscheide zweier Reihen kein Wortende, sondern eine Wortbrechung

eintreten zu lassen, ja, wenn irgend möglich, sucht dort das Ende der Reihe sogar mit einem gewissen logischen Abschnitte des Satzes zusammenzutreffen. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass die griechische Poesie in dieser Beziehung viel weniger streng ist. Gerade die in den fortgeschritteneren Entwickelungsstufen der Lyrik aufgekommenen Metra verhalten sich fast völlig gleichgiltig dagegen, ob das Ende einer inlautenden Reihe mit dem Wortende zusammentrifft oder nicht, wogegen die aus der älteren Zeit stammenden metrischen Bildungen im ganzen demselben Principe folgen wie die Metra der verwandten Völker. Dies letztere zeigt sich vor allem in den aus tetrapodischen Reihen zusammengesetzten Perioden, insbesondere in den anapästischen, iambischen und trochäischen Tetrametern und Hypermetren katalektischer Bildung. Nur selten wird man hier in der Mitte des Tetrametrons oder nach den einzelnen Tetrapodieen und der unter sie eingemischten Dipodie die Cäsur vernachlässigt finden.

Die dactylischen Tetrametra und Hypermetra sind späteren Ursprungs und seltener im Gebrauch, indem sie durchweg nur der höheren Lyrik angehören. Damit mag es zusammenhängen, dass hier viel weniger als in den Anapästen, Iamben und Trochäen am Ende der Reihe auf die Cäsur Rücksicht genommen ist. So sind in den dactylischen Hypermetren Oedip. Col. 229 die 2., 3., 4., 5. Tetrapodie in ihren Grenzscheiden durch keine διαίρεϲιϲ von einander getrennt, während in den weiterhin folgenden dactylischen Hypermetren desselben Canticums 240 und 248 die Cäsur zwischen den einzelnen Reihen innegehalten ist.

Ionische und päonische Tetrametra vernachlässigen ebenfalls häufig die Cäsur in der Mitte; die aus päonischen und ionischen Tetrapodieen gebildeten Hypermetra pflegen wenigstens am Ende jeder zweiten Tetrapodie das Wortende zu beachten.

Innerhalb einer tetrapodischen Reihe in der Grenzscheide der beiden rhythmischen Abschnitte der Reihe, d. i. ihrer beiden dipodischen Basen oder Semeia, wird nur bei Anapästen eine διαίρεϲιϲ angewandt, und zwar findet dieselbe regelmässig in der akatalektischen Tetrapodie der anapästischen Hypermetra statt, während sie in der akatalektischen Tetrapodie nur mit einer leicht wahrnehmbaren Vorliebe angewandt wird. Diese den Anapästen vor den übrigen Metren zu Theil gewordene Bevorzugung in Be-

ziehung auf scharfe Hervorhebung der rhythmischen Gliederung durch die μέρη λέξεως hat ohne Zweifel darin ihren Grund, dass die anapästischen Tetrametra und mehr noch die anapästischen Hypermetra als Marsch und Processions-Rhythmus fungiren.

Ein Zusammenfall des Wortendes mit dem Ende des einzelnen Tactes, wenn dieser nicht, wie in den eben angegebenen Fällen, zugleich das Ende der Reihe oder der Basis ist, lässt sich selbstverständlich in der Rhythmopöie nicht vermeiden und gewährt auch, soweit er ungesucht und zufällig ist, keinen Anstoss, aber eine durchgängige Anwendung desselben würde eine Auflösung und Zersplitterung des Rhythmizomenon in die kleinsten rhythmischen Bestandtheile zur Folge haben. Metra dieser Art werden von den Alten ὑπόρρυθμα genannt. Vgl. Bd. 1 § 18. Nach Heliodor ap. schol. Heph. 77 und Diomed. p. 484 soll diese hyporrhythmische Bildung in päonischen Metren mit Vorliebe angewandt worden sein, doch wird dies durch die uns erhaltenen Poesiereste nicht bestätigt, dagegen ist sie von Aeschylus in den Dactylen der archaisirenden Parodos des Agamemnon V. 104 angewandt worden.

II. Die τομή, d. i. eine mit dem Ende des rhythmischen Abschnittes im Widerspruch stehende Cäsur. Zufällig und ungesucht muss eine solche Cäsur natürlich unendlich häufig vorkommen, aber sehr auffallend kann es erscheinen, dass zwei der allerältesten griechischen Metra, der dactylische Hexameter und der iambische Trimeter, durchgängig so gebildet werden, dass jene Cäsur an bestimmten Stellen des Hexameters und Trimeters als ein nothwendiges Gesetz erscheint. Der dactylische Hexameter ist eine aus zwei tripodischen Reihen bestehende Periode. In den aus tetrapodischen Reihen zusammengesetzten Bildungen führt die Cäsur gerade in die Grenzscheide darein, im Hexameter aber wird gerade umgekehrt in der Grenzscheide der beiden Tripodieen, d. i. am Ende des 3. Tactes, ein Wortende aufs ängstlichste vermieden. Der tripodische Vers ist dem tetrapodischen gegenüber zu wenig umfangreich, die einzelnen Reihen desselben sind zu klein, als dass nicht, zumal bei dem recitirenden Vortrage und bei der fortwährenden Wiederholung des Hexameters, durch Zusammenfall der kurzen rhythmischen Abschnitte mit den durch das Wortende bedingten Abschnitten der Rede eine kaum zu ertragende Monotonie entstehen sollte.

Daher wird denn die Cäsur vom Ende des dritten Tactes in die Mitte desselben, sei es hinter die erste Länge oder die erste Kürze, verlegt. — So viel möge hier über die τομὴ πενθημιμερὴς und κατὰ τρίτον τροχαῖον des Hexameters gesagt sein, um vorläufig den Gesichtspunct klar zu machen, von welchem man überhaupt die gegen die rhythmischen Abschnitte verstossende Cäsur anzusehen hat. Die nähere Erörterung derselben sowohl im Hexameter als im Trimeter gehört in die specielle Behandlung der Metrik.

§ 14.

Die Katalexis der einfachen Metra.

Entweder sind die sämmtlichen Tacttheile einer Periode von Anfang bis zu Ende vollständig durch besondere Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon ausgedrückt: — in diesem Falle haben wir ein μέτρον ὁλόκληρον oder ἀκατάληκτον vor uns. Oder es ist ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon, welches einen einzelnen Tacttheil oder einen ganzen Tact der Periode darzustellen hätte, unterdrückt worden: — in diesem zweiten Falle ist das Metron ein unvollständiges.

Am häufigsten kommt eine solche, den vollen Rhythmus der Periode keineswegs beeinträchtigende Unterdrückung im Auslaute des Metrons vor, und je nachdem hier dem Metron ein blosser Tacttheil oder ein ganzer Tact fehlt, heisst es μέτρον καταληκτικόν oder μέτρον βραχυκατάληκτον.

Es kann aber auch im Inlaute des Metrons irgend ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon unterdrückt sein. Ein solches Metron heisst προκατάληκτον, wenn der Auslaut vollständig oder akatalektisch ist; es heisst δικατάληκτον, wenn nicht blos der Inlaut, sondern auch der Auslaut unvollständig (katalektisch oder brachykatalektisch) ist. Doch wird für bestimmte Formen solcher im Inlaute unvollständiger Metra statt des Namens προκατάληκτον und δικατάληκτον der Terminus μέτρον ἀντιπαθές gebraucht.

Jedes im Inlaute unvollständige Metron (προκατάληκτον, δικατάληκτον, ἀντιπαθές) heisst μέτρον ἀσυνάρτητον, metrum inconnexum, im Gegensatze zu dem im Inlaute vollständigen Metron

(ἀκατάληκτον, καταληκτικόν, βραχυκατάληκτον). Für das letztere kommt bei lateinischen Metrikern der Name metrum connexum vor, für welchen die griechischen Originale keinen anderen Namen als μέτρον cυνάρτητον oder cυναρτητικόν dargeboten haben können.

So gibt es denn mit Rücksicht auf die Katalexis folgende Arten von Metren:

A. Μέτρα cυνάρτητα:
1) vollständig im In- und Auslaute: μέτρα ἀκατάληκτα,
2) unvollständig im Auslaute: μ. καταληκτικά und βραχυκατάληκτα.

B. Μέτρα ἀcυνάρτητα:
3) unvollständig im Inlaute: μ. προκατάληκτα
4) im In- und Auslaute: μ. δικατάληκτα } resp. μ. ἀντιπαθῆ.

Wir behandeln zunächst die cυνάρτητα.

§ 15.

Μέτρα cυνάρτητα μονοειδῆ.

Der Auslaut wird von den Metrikern mit dem Namen ἀπόθεcιc (depositio) bezeichnet, ein Terminus, dem sicherlich ein hohes Alter zu vindiciren ist. Vgl. Bd. I. Cap. 1. Die Apothesis des Metrons ist eine vierfache*): akatalektisch, katalektisch, brachykatalektisch, hyperkatalektisch**). Das Metron ist nämlich

1) ein μέτρον ἀκατάληκτον, wenn der letzte πούc desselben seinem Zeitumfange nach vollständig durch Silben ausgedrückt ist. Heph. 26: Ἀκατάληκτα καλεῖται μέτρα ὅcα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει. Der Ausdruck ὁλόκληροc findet sich in der Rhythmik des Aristides wieder. Den πόδεc ὁλόκληροι setzt derselbe nämlich solche Tacte entgegen, in denen eine

*) Schol. Heph. 26. Tract. Harl. 319 Εἰcὶ δὲ ἀποθέcειc τέccαρεc. Pseudo-Atil. 336 *Depositionis genera sunt quatuor*. Missbräuchlich wird statt ἀπόθεcιc auch κατάληξιc gesagt, schol. Heph. 26 ἰcτέον ὅτι τὸ αὐτό ἐcτιν ἀπόθεcιc καὶ κατάληξιc· καὶ γενικόν ἐcτιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεcιc καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωcιc. Im letzteren Sinne (= ἐλάττωcιc) kann κατάληξιc auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

**) Heph. 26. 27 c. schol. Aristid. metr. 50. Tract. Harl. 319. Schol. Heph. B 174. Mar. Vict. 80. Plotius 248. Pseudo-Atil. 336.

Pause (χρόνος κενός, genannt λεῖμμα oder πρόσθεσις) vorkommt. Aristid. p. 40 πόδες ὁλόκληροι und πόδες ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων, Aristid. p. 97 ῥυθμοὶ ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες und ῥυθμοὶ βραχεῖς ἢ ἐπιμήκεις τοὺς κενοὺς ἔχοντες.

2) μέτρον καταληκτικόν, wenn der letzte πούς eines Metrons unvollständig ist. Καταληκτικὰ ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα Heph. 27. Ueber die Bedeutung dieser metrischen Bildung überliefert die Metrik des Aristid. p. 50: καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.

3) μέτρον βραχυκατάληκτον, wenn einem nach dipodischen βάσεις gemessenen Metron der ganze letzte Tact fehlt. Βραχυκατάληκτα ὅσα ἀπὸ διποδίας ἐπὶ τέλους ὅλῳ ποδὶ μεμείωται Heph. 27. Βραχυκατάληκτα οἷς ποὺς δισύλλαβος ἐλλείπει Aristid. 50. Die Metriker sehen, wie schon früher bemerkt, irrthümlich auch den ionischen (und päonischen) Einzeltact als eine dipodische βάσις an.

4) μέτρον ὑπερκατάληκτον, wenn in einem nach dipodischen βάσεις gemessenen Metron auf die letzte vollständige βάσις noch ein unvollständiger Einzeltact folgt. Ὑπερκατάληκτα ὅσα πρὸς τῷ τελείῳ προσέλαβε μέρος ποδός Heph. 27.

Wie man sieht, spielt in diesen Kategorieen die dipodische oder monopodische βάσις eine nicht unwichtige Rolle.

Die Metra der ἐπιπλοκὴ τρίσημος werden von allen Metrikern übereinstimmend nach dipodischen βάσεις gemessen. Hier ist die Terminologie in Beziehung auf die ἀπόθεσις folgende (wir wählen als Beispiel das τρίμετρον — für das δίμετρον braucht man sich blos die erste βάσις desselben wegzudenken, für das τετράμετρον noch eine βάσις am Anfange hinzuzufügen):

τρίμ. ἀκατ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏓
τρίμ. καταλ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ ⏓	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑ – ⏒
τρίμ. βραχ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏒	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑ ⏓
δίμ. ὑπερκ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | ⏓	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑

Folgt nach der letzten βάσις nur eine einzige Silbe, so zählt man bei der Megethos-Bestimmung des Metrons als τρίμετρον, τετράμετρον, δίμετρον nur die Zahl der vollständigen βάσεις; die schliessende Silbe ist eine ὑπερκατάληξις. Daher ist das vorliegende ὑπερκατάληκτον τροχαϊκόν und ἰαμβικόν kein τρίμετρον, sondern ein δίμετρον ὑπερκατάληκτον.

Jede Schlusssilbe des vollständigen oder unvollständigen Metrons ist eine cυλλαβὴ ἀδιάφοροc. Ausserdem lässt die vollständige, aber nicht die unvollständige (katalektische und brachykatalektische) βάcιc ἰαμβικὴ eine anlautende cυλλαβὴ ἀδιάφοροc zu. Von den inlautenden βάcειc τροχαϊκαί lässt nur diejenige eine ἀδιάφοροc zu, auf welche eine akatalektische oder katalektische βάcιc folgt, nicht aber eine solche, welche einer brachykatalektischen βάcιc oder einer ὑπερκατάληξιc vorausgeht. Hephäst. sagt vom katalektischen ἰαμβικόν p. 31: δέχεται ... τὸν ἴαμβον παραλήγοντα, vom brachykatalektischen τροχαϊκόν p. 336: ἐὰν δὲ ᾖ βραχυκατάληκτον, οὐ βούλεται τὸν παραλήγοντα (πόδα) τετράcημον ἔχειν.

Die Metriker vor Hephästion scheinen richtig gelehrt zu haben, dass der anlautende πούc einer katalektischen iambischen βάcιc nicht aufgelöst werden könne, also nicht:

⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏑ ⏑́⏑ ⏒;

sie stellen aber unrichtiger Weise auch für den anlautenden πούc der katalektischen trochäischen Schluss-βάcιc die gleiche Regel auf. Hephästion verbessert hier seine Vorgänger und lehrt: das τροχαϊκὸν καταληκτικόν nehme bisweilen auch im vorletzten Tacte (im παραλήγων πούc) den Tribrachys an pag. 36. 40: ἔτι μέντοι καὶ ἐν τοῖc καταληκτικοῖc καὶ ὁ τρίβραχυc ἐγχωρεῖ, καθάπερ προειρήκαμεν, οὐ μόνον ὁ τροχαῖοc ὥc τινεc οἴονται. παράδειγμα τόδε

τῶν πολιτῶν ἄνδραc ὑμῖν δημιουργοὺc ἀποφανῶ.

Unrichtig aber stellt Hephästion nun auch für das katalektische Iambikon die Regel auf p. 31: δέχεται ... τὸν ἴαμβον παραλήγοντα ἢ cπανίωc τρίβραχυν. Wir müssen sagen: Die vorletzte Silbe im katalektischen Iambikon ist unlösbar.

Die Metra der ἐπιπλοκὴ ἑξάcημοc. Die Metriker sehen die monopodischen βάcειc, nach denen sie gemessen werden, verkehrter Weise als Dipodieen an, und dehnen daher auch auf sie die βραχυκατάληξιc und ὑπερκατάληξιc aus.

τρίμ. ἀκατ.	⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏑⏑ – –	– – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – –
τρίμ. καταλ.	⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏑⏑ –	
τρίμ. βραχ.	[⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏑⏑]	– – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – –
δίμ. ὑπερκ.	[⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏒]	[– – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | –]

Die eingeklammerten (brachykatalektischen und hyperkatalektischen) Formen kommen aber in der Praxis nicht vor. — In den

akatalektischen ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος ist die schliessende Doppelkürze stets contrahirt, die auslautende βάσις ist hier also stets ein Molossus. Man sollte daher denken, die unvollständige Form, welche auf zwei Längen ausgeht, würde ein ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος καταληκτικόν genannt, aber Hephästion bleibt in der Auffassung des ionischen Tactes als einer Dipodie consequent, er nennt dasselbe βραχυκατάληκτον (die als „πούς“ πυρρίχιος angesehene Doppelkürze fehlt). Heph. 69.

Es kommt also von den Ionici a minore nur ein μέτρον ἀκατάληκτον und καταληκτικόν, von den Ionici a maiore nur ein ἀκατάληκτον und βραχυκατάληκτον vor. — Die χοριαμβικά, welche zu derselben ἐπιπλοκή gerechnet werden, übergehen wir hier (sie kommen fast nur in ungleichförmigen Metren vor).

Die Metren des γένος παιωνικόν. Der einzelne Päon, der als πούς κύριος ein τετρασύλλαβος ist (–⏑⏑⏑), wird gleich dem Ionicus als Dipodie angesehen, und auch hier heisst es von dem μέτρον ἀκατάληκτον (wie von den akatalektischen Ionici a maiore), dass für die schliessende Doppelkürze stets eine Contraction eintreten müsse (also der κρητικός –⏑– oder der παίων τέταρτος ⏑⏑⏑– statt des παίων πρῶτος –⏑⏑⏑). Und so sollte man analog dem ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος folgende Nomenclatur erwarten:

τρίμ. ἀκατ. –⏑⏑⏑|–⏑⏑⏑|–⏑–|, analog ––⏑⏑|––⏑⏑|–––|
τρίμ. καταλ.
τρίμ. βραχ. –⏑⏑⏑|–⏑⏑⏑|–⏑ , analog ––⏑⏑|––⏑⏑|––
δίμ. ὑπερκ. –⏑⏑⏑|–⏑⏑⏑|– , analog ––⏑⏑|––⏑⏑|–

Aber es wird die Form –⏑⏑⏑|–⏑⏑⏑|–⏑ ein καταληκτικόν, nicht βραχυκατάληκτον genannt; von der hyperkatalektischen Form –⏑⏑⏑–⏑⏑⏑– reden die Metriker nicht. Ebenso fehlen uns über die Nomenclatur der anakrusischen Päone die Angaben der Metriker

Die Metra der ἐπιπλοκὴ τετράσημος. Hier ist die Nomenclatur in Beziehung auf die ἀπόθεσις am complicirtesten und noch dazu verschieden bei den verschiedenen Metrikern. Nach Hephästion und den meisten übrigen soll jedes dactylische Metron nach monopodischen, jedes anapästische nach dipodischen βάσεις gemessen werden, und somit werden für die dactylische

und die anapästische Apothesis verschiedene Terminologieen angewandt; für die dactylische:

τετράμετρον ἀκατάληκτον:	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
τετράμ. κατ. εἰc διcύλλαβον:	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑
τετράμ. κατ. εἰc cυλλαβήν:	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –

Hier reden Hephästion und die meisten übrigen weder von einem βραχυκατάληκτον, noch einem ὑπερκατάληκτον, dagegen unterscheiden sie zwei verschiedene Arten des μέτρον καταληκτικόν, ein μετρ. κατ. εἰc διcύλλαβον (sc. πόδα λῆγον), wenn die κατακλεὶc eine διcύλλαβοc ist, und ein μετρ. κατ. εἰc cυλλαβήν, wenn die κατακλεὶc eine μονοcύλλαβοc ist.

Für die dipodisch gemessenen anapästischen Metra ist die Nomenclatur folgende:

τρίμετρον ἀκατάληκτον		⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ –
τρίμ. κατ.	εἰc διcύλλ.	⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑
	εἰc cυλλαβ.	⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑
τρίμετρον βραχυκατάληκτον		⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ –
δίμ. ὑπερκ.	εἰc διcύλλ.	⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑
	εἰc cυλλαβ.	⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑

Hier wird die Kategorie εἰc διcύλλαβον und εἰc cυλλαβήν zugleich mit der Kategorie der κατάλ., βραχυκατάλ. und ὑπερκατάλ. verbunden.

Dieser Hephästioneischen Nomenclatur steht eine andere in der Metrik des Aristides p. 50. 52 (andeutungsweise auch von Victor. p. 101. 103) überlieferte entgegen. Für die δακτυλικά bis inclus. zum ἑξάμετρον stimmt Aristides mit Hephästion völlig überein. Aber ebenso wie diese δακτυλικά werden von ihm auch die gleich grossen ἀναπαιcτικά gemessen, d. h. sie haben monopodische (nicht, wie Hephästion will, dipodische) βάcειc:

δίμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
τρίμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
τετράμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
πεντάμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
ἑξάμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

und demzufolge auch dieselbe Art der Apothesis wie die δακτυλικά, z. B.

τετράμετρ. ἀκατάληκτον ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡
◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒

τετρ. καταλ. εἰς δισύλλ. ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡
◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡

τετρ. καταλ. εἰς συλλαβ. ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ | ‒
◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ | ◡

Hat aber ein δακτυλικόν oder ἀναπαιστικόν mehr als 6 πόδες, so wird von Aristides sowohl das eine wie das andere nicht nach monopodischen, sondern dipodischen βάσεις gemessen, z. B.

τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβήν
‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡, ‒ *)
◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ | ◡ ◡ ‒, ◡.

Hiernach ist also sowohl das aus 4, wie das aus 8 πόδες bestehende δακτυλικόν oder ἀναπαιστικόν ein τετράμετρον. Aber Aristides lehrt ferner: bis zu einem Megethos von 6 Tacten heisst das δακτυλικόν und ἀναπαιστικόν ein „μέτρον ἁπλοῦν“; überschreitet es dies Megethos, dann ist es ein in 2 Kola zerfallendes „μέτρον σύνθετον“. Also das aus 4 Tacten bestehende „τετράμετρον“ ist ein τετράμετρον ἁπλοῦν, das aus 8 Tacten oder 4 Dipodieen bestehende ein τετράμετρον σύνθετον**). In dieser Terminologie liegt ein letzter Rest der alten Theorie vom Unterschiede der περίοδος ἀσύνθετος (μονόκωλος) und σύνθετος (δίκωλος). Das aus 8 dactylischen oder anapästischen

*) Nach der Theorie des Hephästion würde dies in seinem Encheiridion nicht erwähnte δακτυλικόν ein „ὀκτάμετρον“ sein. Vgl. fragm. de versib. in Eichenfeld u. Endlicher Analect.: *Octametrum catalecticum quo usus est Stesichorus in Sicilia*

Audiat haec nostri mela carminis et tunc pervia rura volubit.

Dagegen stimmt Mar. Vict. p. 103 mit Aristides: *cum anapaesticus versus et septem et octo pedum reperiatur, placuisse maioribus eum per syzygias caedi, non alias quam si dactyl(ic)us supergrederetur hexametrum, utique per syzygias scanderetur.*

**) Dies ist der Inhalt folgender Stellen des Aristides: p. 50 τὸ μὲν γὰρ [δακτυλικὸν] καθ' ἕνα βαίνεται πόδα καὶ προχωρεῖ σύνεγγυς κδ' χρόνων . . ., τὰ δὲ [ἄλλα] κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων [libb. προχώρων χρόνων] ἢ ὀλίγῳ πλειόνων, ὅθεν τινὲς τὰ ὑπερβαίνοντα τὸ προειρημένον τῶν χρόνων μέγεθος [d. i. κδ'], διαιροῦντες εἰς δύο, σύνθετα προσηγόρευσαν. — p. 52 βαίνουσι [libb. παραβαίνουσι] δέ τινες αὐτὸ [d. i. τὸ δακτυλικὸν] καὶ κατὰ συζυγίαν, ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά. — p. 52 τὸ ἀναπαιστικὸν . . . ἄρχεται μὲν ἀπὸ διμέτρου καὶ προχωρεῖ μέχρι τετραμέτρου. καὶ ὅτε μὲν ἐστιν ἁπλοῦν, καθ' ἕνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον δι' ἣν προείπομεν αἰτίαν, κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν.

Tacten bestehende τετράμετρον σύνθετον des Aristides ist in der That eine περίοδος σύνθετος δίκωλος, und ebenso sind die aus 2, 3, 4, 5 Dactylen oder Anapästen bestehenden μέτρα ἁπλᾶ des Aristides in Wahrheit περίοδοι ἀσύνθετοι μονόκωλοι. Das aus 6 Dactylen oder Anapästen bestehende Metron, welches Aristides ebenfalls ein ἁπλοῦν nennt, ist wenigstens bisweilen eine monokolische περίοδος ἀσύνθετος, nämlich bei kyklischer, d. i. 18-zeitiger, nicht bei 24-zeitiger Messung; in den meisten Fällen ist es eine aus 2 tripodischen Kola bestehende περίοδος σύνθετος und muss alsdann ungeachtet seiner monopodischen Messung zu den μέτρα σύνθετα gerechnet werden.

Bei Aristides besteht somit für die dactylischen und die anapästischen Metra völlige Gleichheit in Beziehung auf die bald monopodische, bald dipodische Messung und die hierauf sich gründende Auffassung der Apothesis. Dieser Discrepanz zwischen Aristides und Hephästion haben wir nun noch eine von Hephästions Scholiasten p. 26 uns überlieferte Auffassung hinzuzufügen. Hier heisst es: ἰστέον οὖν ὅτι ἐὰν τὰ δακτυλικὰ ἢ ἀναπαιστικὰ βαίνηται κατὰ συζυγίαν, ἔχει ἀποθέσεις ἕξ, worauf an einer dactylischen Tetrapodie (mit einem Beispiele aus Alkman Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός) folgende Nomenclatur gegeben wird:

(δίμετρον) ἀκατάληκτον	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡
καταληκτ. εἰς δισύλλ.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡
καταληκτ. εἰς συλλαβ.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –
βραχυκατάληκτον	– ◡ ◡ – ◡◡ | – ◡ ◡
(μονομ.) ὑπερκ. εἰς δισύλλ.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡
ὑπερκ. εἰς συλλαβ.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | –

Ein aus 4 Dactylen bestehendes μέτρον wird hier also (abweichend von der Dactylen-Messung Hephästions und Aristides') genau so gemessen, wie Hephästion (nicht aber Aristides) ein gleich grosses anapästisches Metron auffasst, nämlich als δίμετρον. — Die sämmtlichen von den Metrikern überlieferten Auffassungen der δακτυλικά und ἀναπαιστικά sind auf folgender Tabelle übersichtlich zusammengefasst: A. bedeutet Aristides, H. Hephästion, S. Schol. Heph. p. 26; eine Beurtheilung dessen, was hier richtig oder unrichtig ist, kann erst später gegeben werden.

[Μέτρα ἁπλᾶ Arist.]

– ◡ ◡ – ◡ ◡ δίμετρον A. H.

◡ ◡ – ◡ ◡ – δίμετρον A.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ τρίμετρον A. H., δίμετρον βραχυκ. S.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – τρίμετρον A. , δίμετρον βραχυκ. H. S.
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ τετράμετρον A. H., δίμετρον S.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – τετράμετρον A. , δίμετρον H. S.
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ πεντάμετρον A. H.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – πεντάμετρον A., τρίμετρον βραχυκ. H.
– ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏔ ἑξάμετρον A. H., τρίμετρον S.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ἑξάμετρον A. , τρίμετρον H.

[Μέτρα cύνθετα Arist.]

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – τετράμετρον A., ὀκτάμετρον H.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ τετράμετρον A. H.

Ausser den genannten Terminis bedienen sich die Alten für die katalektischen Metren oder Reihen auch noch der Bezeichnung πενθημιμερέc und ἐφθημιμερέc (sc. κόμμα):

πενθημιμερέc	ἐφθημιμερέc
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏓	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏒	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏓
– ⏑ | – ⏑ | ⏓	– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏓
⏑ – | ⏑ – | ⏒	⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏒

Mit der brachykatalektischen Messung hängt der Name ἡμιόλιον zusammen, womit ein aus anderthalb dipodischen βάcειc bestehendes κῶλον häufig bezeichnet wird, namentlich das τροχαϊκόν.

– ⏑ – ⏑ | – ⏑.

§ 16.

Μέτρα ἀκατάληκτα μονοειδῆ.

Von allen Metren sind die Päonen diejenigen, welche eine entschiedene Vorliebe für akatalektische Apothesis haben. Nach ihnen ist dieselbe bei den Dactylen, sodann bei den Iamben am häufigsten. Trochäen, beide Ionici, ganz besonders aber die Anapästen haben eine ganz entschiedene Abneigung dagegen. — Wir betrachten die Akatalexis nach den beiden Klassen der thetischen und anakrusischen Metra.

I. Die thetischen Metra oder Perioden, d. h. die mit der θέcιc anlautenden, gehen bei akatalektischer Bildung auf die

θέσις aus. Die thetischen πόδες κύριοι haben entweder eine Kürze oder Doppelkürze zur ἄρσις: eine Kürze (oder irrationale Länge) der 3-zeitige Trochäus, eine Doppelkürze der Dactylus, der 5-zeitige Päon und der 6-zeitige Ionicus a maiore. Im Ausgange der Periode wird „σεμνότητος ἕνεκεν" (Aristid. p. 50) die Doppelkürze der ἄρσις vermieden, es tritt Contraction derselben zur Länge ein, daher

–́⏑⏑ –́ – , statt –́⏑⏑ –́⏑⏑
–́⏑⏑⏑ –́ ⏑ –, statt –́⏑⏑⏑ –́⏑⏑⏑
–́–⏑⏑ –́ – –, statt –́–⏑⏑ –́–⏑⏑,

dagegen hat die einzeitige ἄρσις des Trochäus in der Apothesis nichts auffallendes

–́ ⏑ –́ ⏑

Die aus Contraction der Doppelkürze entstandene Länge der ἀπόθεσις kann natürlich wegen der τελευταία ἀδιάφορος durch eine Kürze ersetzt, die schliessende trochäische Kürze der ἀπόθεσις kann umgekehrt durch eine irrationale anderthalbzeitige Länge vertreten werden

. . . . . –́⏑⏑ –́ ⏓
. . . . . –́⏑⏑⏑ –́ ⏑ ⏓
. . . . . –́ – ⏑⏑ –́ – ⏓
. . . . . –́ ⏑ –́ ⏒

Dies sind die Formen der akatalektischen ἀπόθεσις für die gleichförmigen thetischen Metren. Indess kommen die thetischen μέτρα ἀκατάληκτα des τρίσημον und ἑξάσημον γένος sehr selten vor; Hephästion weiss für jedes nur ein einziges Beispiel anzuführen, ein akatalektisches τετράμετρον τροχαϊκόν:

κλῦθί μευ γέροντος εὐέθειρα χρυσόπεπλε κοῦρα

und ein akatalektisches δίμετρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος, genannt Κλεομάχειον

–́ – ⏑⏑, –́ – –
τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν

(— es braucht wohl nicht daran erinnert zu werden, dass hier akatalektische „μέτρα" d. i. Perioden gemeint sind, denn akatalektische κῶλα τροχαϊκά und ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος im Inlaute einer Periode sind häufig genug —). Sehr zahlreich dagegen sind die μέτρα δακτυλικά und παιωνικά mit akatalektischer Apothesis. Die päonischen sind bis auf wenige Ausnahmen durchgängig akatalektisch gebildet, das τετράμετρον ἀκατάληκτον:

Ὦ πόλι φίλη Κέκροπος, | αὐτοφυὲς Ἀττική
χαῖρε λιπαρὸν δάπεδον, | οὖθαρ ἀγαθῆς χθονός Arist. Georg.
Ὦ μακάρι' Αὐτόμενες | ὥς σε μακαρίζομεν Arist. Vesp.
Φημὶ δὲ βροτοῖσι πολὺ | πλεῖστα παρέχειν ἐγώ
καὶ πολὺ μέγιστ' ἀγαθά· | ταῦτα δ' ἀποδείξομεν Eupol. Kol.

Dasselbe Metron mit Contractionen (ἀμφίμακρον) im Inlaut:

Μήτε Μούσαις ἀνακαλεῖν ἑλικοβοστρύχους
μήτε Χάριτας βοᾶν | εἰς χορὸν Ὀλυμπίας,
ἐνθάδε γάρ εἰσιν ὥς | φησιν ὁ διδάσκαλος Arist. Thesm. deut.
Μᾶτερ ὦ πότνια, | κλῦθι, νυμφᾶν ἁβρᾶν
Δῶρι, κυμοκτύπων | ἦραν' ἁλίων μυχῶν Simmias,

mit Auflösung und Contraction in demselben Tacte (παίων τέταρτος), was sehr selten ist:

Ἐν ἀγορᾷ δ' αὖ πλάτανον | εὖ διαφυτεύσομεν Arist. Georg.
Θυμελικὰν ἴθι μάκαρ | φιλοφρόνως εἰς ἔριν.

mit durchgängiger Auflösung der θέσεις (πεντάβραχυς im Inlaut, παίων τέταρτος im Auslaut):

Σέ ποτε Διὸς | ἀνὰ πύματα || νεαρὲ κόρε | νεβροχίτων.

Ferner das päonische πεντάμετρον ἀκατάληκτον, nach dem Komiker Theopomp von den Metrikern Θεοπόμπειον genannt:

Πάντ' ἀγαθὰ δὴ γέγονεν ἀνδράσιν ἐμῆς ἀπὸ συνουσίας Theopomp. Paid.

Unter den dactylischen μέτρα ἀκατάληκτα steht obenan als das älteste und berühmteste das ἑξάμετρον ἡρῷον, genannt ἔπος:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Archilochus, Anakreon u. A. bilden akatalektische τετραποδίαι δακτυλικαί (μέτρον Ἀρχιλόχειον)

Φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι Archil. Ep.
Ἁδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ Anacr.
Μνᾶται δηῦτε φαλακρὸς Ἄλεξις Anacr.

Alkman und Stesichorus bilden akatalektische τετράμετρα δακτυλικά, genannt Στησιχόρεια (von Hephästion nicht angeführt, von andern unrichtig Octametrum genannt, — die richtige Bezeichnung als τετράμετρα bei Aristid. vgl. § 16):

Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὅκα | θεοῖσιν ἅδη πολύφοινος ἑορτά Alcm. 26.

Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ
μέλι χλωρόν Stesich. 2.

Ferner kommt vor ein akatalektisches πεντάμετρον δακτυλικόν, wie das vorige Στησιχόρειον (Serv. p. 369) oder auch Σιμμίειον (Hephäst. p. 42) genannt:

Χαῖρε ἄναξ ἕταρε, Ζαθεᾶς μάκαρ ἥβας Simm.
Χρύσεον ὄφρα δι' Ὠκεάνοιο περάσας Stesich. 8.

Die hier angewandte Bezeichnung akatalektische δακτυλικά ist gegen die Theorie Hephästions und fast aller übrigen Metriker, denn wie wir § 15 gesehen, werden diese Metra καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον genannt*). Doch ist diese Terminologie der Metriker ohne allen Zweifel verkehrt und verstösst gegen die Consequenz ihres eigenen Systems. Denn καταληκτικά sind diejenigen Metra „ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα", ἀκατάληκτα diejenigen, „ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει". Nun ist aber der „τελευταῖος πούς" z. B. des heroischen Hexameters, des Stesichoreions gerade so gut ein ὁλόκληρος und gerade so wenig ein „μεμειωμένος" wie der schliessende ἀμφίμακρος der vorhergenannten päonischen Tetrameter und Pentameter und als der schliessende μολοσσός des ionischen Kleomacheions; sind diese päonischen und ionischen Metra ἀκατάληκτα, so ist es auch das dactylische Hexametron. Es kann allerdings der schliessende Spondeus nach dem Gesetze der τελευταία ἀδιάφορος in einen Trochäus übergehen, aber nach demselben Gesetze geht der schliessende Amphimakros der Päonen in den Dactylus, der schliessende Molossus des akatalektischen Ionikon a maiore in die Tactform – – ⏑ über, ohne dass diese Metra dadurch zu katalektischen würden. Dass der Schlussspondeus des dactylischen Hexametrons ein contrahirter Dactylus ist, hätten die Metriker um so eher einsehen müssen, als sie von den beiden andern πόδες mit schliessender doppelkurzen ἄρσις ausdrücklich den Satz aufstellen, dass diese Doppelkürze in der katalektischen ἀπόθεσις des Metrons zu einer Länge contrahirt werden müsse. Ihre Auffassung der akatalektischen δακτυλικά als καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον ist hiernach eine entschiedene Inconsequenz. Doch lässt sich der Grund dieses Versehens erklären.

*) Die Auffassung als akatalektischer Metra bei dem Anonym. περὶ τοῦ ἡρωικοῦ μέτρου im Append. ad Dracon. ed. Furia p. 42.

Es gibt nämlich auch dactylische Metra, welche in der Apothesis auf den Dactylus ausgehen, und zwar ist dessen schliessende Kürze ebenso gut des Uebergangs in eine irrationale Länge fähig, als die schliessende Kürze des trochäischen Metrons. Zu den dactylischen μονοειδῆ oder καθαρά dieser Bildung gehört das hexametrum Ibycium Serv. 370.

Αἰεί μ', ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὡς ὅκα πορφυρίς Ibyc. 4

und die noch häufigere Tetrapodie, genannt μέτρον Ἀλκμανικόν (Serv. 369. Mar. Vict. 98):

Ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.
Μῶς' ἄγε, Καλλιόπα θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν Alcm.

Wir haben keine Garantie, dass jede der vorstehenden Reihen ein selbstständiges Metron bildet, und dass somit der auslautende Dactylus in der ἀπόθεσις einer Periode steht. Die Tragiker bilden in ihren Monodieen lange hypermetrische Perioden aus solchen dactylisch auslautenden Tetrapodieen, und auch Sappho, Alcäus, Alkman mögen diese Art der Composition angewandt haben. Sicher ist es nur von dem schliessenden Dactylus der zuletzt angeführten alkmanischen Reihe, dass er in der Apothesis einer Periode steht, denn er bildet zugleich das Ende einer Strophe — alle drei alkmanischen Tripodieen machten, wie uns überliefert ist, eine trikolische Strophe aus. Wir können demnach das ἐπιβάλλομαι der angeführten sapphischen Tetrapodie nicht als Beweis anführen, dass der auslautende Dactylus einer Periode eine schliessende συλλαβὴ ἀδιάφορος gestattet. Aber von den bei Archilochus vorkommenden Tetrapodieen mit auslautendem Dactylus sagt Hephästion p. 93 ausdrücklich: γίνεται δὲ ὁ τελευταῖος τῆς τετραποδίας διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον καὶ κρητικός:

καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους.

Wie ist es nun zu erklären, dass in den genannten dactylischen Reihen, dem ἑξάμετρον Ἰβύκειον und der τετραποδία Ἀρχιλόχεια, die akatalektische Apothesis einen rein dactylischen Ausgang zulässt, während die Apothesis doch sonst unverkennbar verlangt, dass hier die auf eine zweisilbige ἄρσις auslautende Doppelkürze contrahirt wird? Die Antwort kann wohl nur die sein, dass diese Dactylen keine vierzeitige, sondern dreizeitige

oder kyklische Dactylen sind; die ἄρсιс derselben besteht nicht in den zwei letzten Kürzen, sondern blos in der letzten Kürze wie beim Trochäus

θ.	ἄ.	θ.	ἄ.	θ.	ἄ.	θ.	ἄ.
–	⏑	–	⏑	–	⏑	–	⏒
– ⏑	⏑	– ⏑	⏑	– ⏑	⏑	– ⏑	⏒

Eben hieraus ist auch zu erklären, dass die schliessende Kürze des auslautenden Dactylus eine сυλλαβὴ ἀδιάφοροс (ἄρсιс ἄλογοс) ist. Das Gesetz für den Auslaut der thetischen μέτρα ἀκατάληκτα wird hiernach folgendermassen zu fassen sein: ἀκατάληκτα aus thetischen dreizeitigen Tacten (Trochäen und kyklischen Dactylen) gehen auf ihre einsilbige ἄρсιс aus, welche in der ἀπόθεсιс in die irrationale Länge übergehen kann; ἀκατάληκτα aus längeren Tacten (vierzeitigen Dactylen, Päonen, Ionici) contrahiren die Doppelkürze ihrer ἄρсιс in der ἀπόθεсιс stets zu einer Länge und daher besteht hier der auslautende Tact in einem Spondeus, Amphimakros, Molossus; doch ist an Stelle der auslautenden Länge in der ἀπόθεсιс die Kürze gestattet.

Aber worin hat diese Substituirung der Kürze an Stelle der zweizeitigen Länge ihren Grund? Sie beruht nicht auf demselben Princip wie die Substituirung der irrationalen Länge an Stelle der einzeitigen Kürze im schliessenden Trochäus, denn diese ἄρсιс ἀδιάφοροс muss gerade so erklärt werden wie der Spondeus an den inlautenden geraden Stellen der trochäischen Reihe; es ist nicht der Begriff der ἀπόθεсιс, wodurch sie hervorgerufen wird, sondern ein lediglich rhythmisches Verhältniss. Die umgekehrte Substituirung der Kürze an Stelle der Länge im schliessenden Spondeus, Amphimakros, Molossus aber ist geradezu (wenigstens für die μονοειδῆ μέτρα) an die Apothesis des Metrons oder der Periode gebunden. Haben wir hier eine einzeitige Pause anzunehmen, also

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ∧
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ ∧
– – ⏑⏑ – – ⏑ ∧ ?

Dann würden streng genommen diese Metra nur dann, wenn sie auf die Länge ausgingen, ἀκατάληκτα sein, denn nur in diesem Falle wäre ihr τελευταῖοс πούс ein ὁλόκληροс; in der vorliegenden Schlussform, wo statt der Länge eine Kürze steht, würde der schliessende Tact wegen des hinzugefügten λεῖμμα unter die Kategorie der katalektischen μέτρα fallen. Aber die Pause wird

diese Gleichgültigkeit des Schlusses gegen die Prosodie nicht erklären können. Denn wie kommt es dann, dass z. B. im dikatalektischen μέτρον ἐλεγεῖον, wo auch im Inlaute eine Pause statt findet

⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏗ Λ | ⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏗ Λ ,

wie in jedem anderen Metron **nur** die Schlusssilbe des auslautenden, aber nicht des inlautenden Kolons ἀδιάφορος ist? Nach der obigen Annahme müsste die schliessende ἀδιάφορος des Elegeion folgendermassen erklärt werden

⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏗ Λ | ⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏗̆ Λ Λ̄ ;

würde hier das λεῖμμα der Grund für die auslautende ἀδιάφορος sein, so müsste auch im Inlaute folgende Prosodie möglich sein:

⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏗̆ Λ | ⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏗̆ Λ Λ

Aber dies ist nicht der Fall, und so reichen wir denn mit Annahme des λεῖμμα auch für die Erklärung der auslautenden ἀδιάφορος nicht aus. Ohnehin gibt der Bericht über das Ethos der Rhythmen bei Aristid. p. 97 an: οἱ μὲν βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες (sc. ῥυθμοί, also Perioden mit einem λεῖμμα), ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, und mit diesem Urtheile würde das Ethos der heroischen Verse wenig übereinstimmen, wenn diejenigen von ihnen, welche auf einen Trochäus ausgingen, nach der obigen Annahme ein λεῖμμα hätten. Wir müssen es aufgeben, für die Erklärung der in der Apothesis statt findenden Substitution der Kürze an Stelle einer zweizeitigen Länge unsere Zuflucht zum λεῖμμα oder zur einzeitigen rhythmischen Pause zu geben. Ihrer rhythmischen Bedeutung nach muss diese Kürze die Geltung einer Länge haben, und wir können nicht umhin, sie in die Kategorie der Cap. 2 besprochenen, als rhythmische Längen fungirenden sprachlichen Kürzen zu stellen.

b. **Die anakrusischen** μέτρα ἀκατάληκτα (d. h. die mit einer ἄρσις anlautenden) gehen in der akatalektischen ἀπόθεσις auf die θέσις aus — wir lassen die anakrusischen Päonen zunächst unberücksichtigt —:

⏑ ,– | ⏑ ,– | ⏑ ,– | ⏑ ,⏒
⏖ ,– | ⏖ ,– | ⏖ ,– | ⏖ ,⏒ |
⏖ ,– – | ⏖ ,– – | ⏖ ,– ⏒ |

Die schliessende συλλαβὴ ἀδιάφορος ist ebenso aufzufassen wie die schliessende ἀδιάφορος des Spondeus, Amphimakros und Molossus, die wir soeben besprochen, nur dass in dem einen Falle

die durch eine sprachliche Kürze ausgedrückte μικρὰ δίσημος (oder τετράσημος) der ἄρσις, im andern der θέσις angehört.

Aeusserst selten werden anapästische Perioden mit akatalektischer Apothesis gebildet. Die Beispiele wollen mit Mühe zusammengesucht werden. Wir treffen zunächst einige ὑπέρμετρα, die mit akatalektischer Reihe schliessen:

κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν Pers. 934.
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών Pers. 961.
ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως Ran. 376.
καὶ πόθεν ἔμολον, ἐπὶ τίνι τ' ἐπίνοιαν Av. 405.
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν | ἱερὸν τέμενος Lysistr. 483.

Dies sind tetrapodische, — das erste und letzte dipodische κῶλα, als Schluss anapästischer Hypermetra. In gleicher Weise scheint eine akatalektische Tripodie den Schluss zu bilden Av. 330

φονίαν, πτέρυγά τε παντᾷ | περίβαλε περί τε κύκλωσαι.

Ein selbstständiges Metron bildet ferner die akatalektische Pentapodie Acharn. 284

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή,

vielleicht auch Ibyc. fr. 2:

ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Nach Hephästions Auffassung sind zwar diese anapästischen Tripodieen und Pentapodieen keine ἀναπαιστικὰ ἀκατάληκτα, sondern βραχυκατάληκτα, doch vgl. § 18. — Die Spärlichkeit der Beispiele zeigt, welche Abneigung die Alten im anapästischen Rhythmus gegen eine akatalektische Apothesis hatten.

Viel häufiger kommen iambische Metra mit akatalektischer Apothesis vor. Dahin gehört vor allen das Trimetron:

Ἔστε ξένοισι μειλίχοις ἐοικότες.

Aber auch iambische Tetrametra der eigentlichen Melik sind häufig akatalektisch, besonders bei den Tragikern. Ein Beispiel aus Alkm. gibt Hephäst. p. 32

Δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

Minder häufig sind akatalektische Dimetra als selbstständige Metra; nach Hephäst.:

Ἐρῶ τε δηὖτι κοὐκ ἐρῶ
καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι.

Für μέτρα καθαρά aus **Ionici a minore** ist akatalektische Apothesis viel seltener als die katalektische. Die μέτρα δίκωλα sind fast durchgängig katalektisch. Akatalektisch das τρίμετρον:

Τί με Πανδίονις ὤραννα χελιδών Sapph.

Sodann treffen wir bisweilen akatalektischen Schluss in den ionischen ὑπέρμετρα, wie in dem von Horaz nachgebildeten ὑπέρμετρον δεκάμετρον des Alcäus

. . . . *metuentes patruae verbera linguae*,

doch ist auch hier katalektische Apothesis ungleich häufiger.

§ 17.

Μέτρα καταληκτικὰ μονοειδῆ.

a. **Den thetisch anlautenden** μέτρα καταληκτικά fehlt in der Apothesis die ἄρσις des letzten Tactes

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ (..)
⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏗ (⏑̄⏑)
⏗ – ⏑⏑ ⏗ – ⏑⏑ ⏗ – (⏑̄⏑)
⏗ ⏑⏑⏑ ⏗ ⏑⏑⏑ ⏗ ⏑ (⏑⏑)

Statt der zweifachen καταληκτικὰ δακτυλικά, εἰς δισύλλαβον und εἰς συλλαβήν, dürfen wir, wie § 16 gezeigt, nur eine einzige Art statuiren, nämlich diejenigen, welche die Alten als καταλ. εἰς συλλαβήν bezeichnen (die καταλ. εἰς δισύλλαβον sind akatalektisch). Auch für die vorliegenden ἰωνικά müssen wir von den Alten abweichen. Sie nennen dieselben βραχυκατάληκτα, weil sie irrthümlich den Ionicus als eine aus einem spondeischen und pyrrhichischen Tacte bestehende Dipodie ansehen und ein Fehlen dieses vermeintlichen pyrrhichischen ποὺς τελευταῖος annehmen. Wir haben sie als ἰωνικὰ καταληκτικά aufzufassen, ebenso wie die analogen καταληκτικὰ παιωνικά.

Seinem rhythmischen Werthe nach steht der katalektische Tact der Apothesis den vorausgehenden πόδες ὁλόκληροι völlig gleich. „Blos das Metrum ist unvollständig, aber nicht der durch das Metrum dargestellte Rhythmus; *rhythmi qua coeperunt sublatione et positione ad finem usque decurrunt*“ Quintil. Inst. 9, 4, 50. 55.

Diese Gleichheit zwischen dem katalektischen und akatalektischen Tacte wird durch Hinzutritt einer Pause bewirkt. Sie

muss bei den Trochäen ein einzeitiges λεῖμμα (ʌ), bei den übrigen eine zweizeitige πρόσθεσις (ʌ) sein. Von einer solchen Pause spricht Quintl. Instit. 9, 7, 98, sowie auch Augustin de musica 4, 14, der für ein katalektisches dactylisches Metrum ausdrücklich ein silentium von 2 tempora (also eine δίσημος πρόσθεσις) angibt.

Trochäische Perioden haben fast durchgängig katalektische Apothesis. Es hängt dies ohne Zweifel damit zusammen, dass im Ausgange der Periode nicht gern eine kurze Arsis-Silbe geduldet wird, weshalb auch in der akatalektischen Apothesis die Contraction der zweisilbigen ἄρσις (der Dactylen, Ionici a maiore und Päonen) zu einer Länge, Aristid. p. 50 „σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως“.

Die hierher gehörenden trochäischen Metren sind das häufige τετράμετρον καταληκτικόν

Ἐρξίη πῆ δῆτ' ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός,

sowie das durch mehrmalige Wiederholung der ersten Reihe dieses Metrons hervorgegangene trochäische ὑπέρμετρον.

Ferner das δίμετρον καταληκτικόν oder ἐφθημιμερές, welches nur in melischen Strophen unter andere meist längere Reihen gemischt ein selbstständiges μέτρον für sich bildet, genannt ληκύθιον oder auch Εὐριπίδειον

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης Phoen. 250;

endlich das seltene τρίμετρον καταληκτικόν des Archilochus, von Einigen ἀκέφαλον ἰαμβικόν genannt:

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδεισάμην.

Dactylische Perioden mit katalektischer Apothesis sind nicht so häufig als δακτυλικὰ ἀκατάληκτα: die dactylische Tripodie oder das πενθημιμερὲς δακτυλικόν, von Archilochus als ἐπῳδικόν gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιάδης Arch.

die dactylische Tetrapodie oder das ἐφθημιμερές, genannt Alcmanicum:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ἅπας Alcm.

das dactylische τετράμετρον καταληκτικόν, genannt Ibycium Serv. Cent. p. 370 (wo es fälschlich als heptametrum hypercatalectum bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα
Kerkid. frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων
Agam. 104

das dactylische ἑξάμετρον καταληκτικόν, genannt ἀγγελικόν oder Χοιρίλειον Diom. 495. Plotius 255

τοιάδε χρὴ χαρίτων δαμώματα καλλικόμων Stesich. fr. 34.

endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 *Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc*

vita quieta nimis caret ingenio.

Alle aus Ionici a maiore bestehenden Perioden sind katalektisch ausser dem oben angeführten μέτρον Κλεομάχειον. Dies sind freilich nicht mehr als zwei, nämlich das sehr häufig angewandte τετράμετρον, genannt Cωτάδειον

Ἥρην ποτέ φασιν Δία | τὸν τερπικέραυνον

und das von Sophokles Oed. R. 490 angewandte ὑπέρμετρον (ein ἑξάμετρον, entweder 2 tripodische oder 3 dipodische κῶλα)

ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν, πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος, μεμφομένων
ἂν καταφαίην.

Von päonischen Perioden mit katalektischer Apothesis führt Heph. p. 82 an das ἑξάμετρον des Alkman

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οἷα παῖς παίσδει
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καββαίνων, ἃ μή | μοι θίγης τῷ κυπαιρίσκῳ.

Δίμετρα und τετράμετρα dieser Bildung finden sich Aristoph. Lysistr. 788

πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.

Die Schlusssilbe der katalektischen Päonen ist ihrer Natur nach eine Kürze (denn an dem Tacte – ⏑ – fehlt, wenn er katalektisch ist, die schliessende lange ἄρσις). Wird sie, was in der Apothesis gestattet ist, verlängert (ἄρκυς, μίσους, παίσδει), so hat man sie wohl schwerlich als eine irrationale Länge vorgetragen, denn hierzu gibt die Natur des päonischen Tactes durchaus keine Veranlassung. Es ist alsdann von den fünf χρόνοι πρῶτοι des Tactes blos der letzte nicht durch ein besonderes μέρος λέ-

ξεως ausgedrückt. Eine einzeitige Pause oder auch wohl Dehnung der Länge zum τρίςημος wird ihn ergänzt haben.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes Metron folgt, die dem akatalektischen Schlusstacte fehlende Zeit der ἄρςις eben durch diese anlautende ἄρςις des folgenden Metrons ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Beispiele hierfür gibt die Darstellung der systematischen Composition.

b. Von den anakrusischen μέτρα καταληκτικά fehlt den Ionici a minore die zweite Länge der θέςις

⏖ ⏗ – ⏖ ⏗ – ⏖ ⏗ (–),

hier tritt also wie bei den katalektischen Dactylen und Ionici a minore eine zweizeitige Pause ein, oder mit andern Worten die katalektische Apothesis besteht aus einem Anapäst und einer πρόςθεςις δίςημος. Hephästion cap. 12 führt an das δίμετρον

Cικελὸς κομψὸς ἀνήρ
ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα Timocr.

das τρίμετρον

Διονύςου caῦλαι Baccapίδec Anacr.

das τετράμετρον

Τό γε μὲν ξείνια δούςαις λόγος ὥςπερ λέγεται
ὀλέςαι, κἀποτεμεῖν ὀξέι χαλκῷ κεφαλάν Phryn. trag.
Ἃ δ' ἀνάγκα 'cθ' ἱερεῦςιν καθαρεύειν φράςομεν Phryn. com.
Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρςοι δρομάδες
αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

Sehr häufig ist diese katalektische Apothesis auch in den längeren ionischen Perioden oder den ὑπέρμετρα angewandt.

In ähnlicher Weise ist auch die Katalexis der anakrusischen Päonen, d. i. der von den späteren Metrikern sog. Bacchieen aufzufassen:

⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ (–)

δολοφόνου λέβητος τύχαν coὶ λέγω. Agam. 1129.
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ ταλαίναις φρεςίν. Agam. 1143.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapästen, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltacte noch Eine bald lange bald kurze Silbe als πούς μεμειωμένος darbieten:

⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –, ⏓
⏑ –, ⏑ –, ⏑ –, ⏓.

Man könnte den τελευταῖος πούς μεμειωμένος der anapästischen und iambischen καταληκτικά in der Weise auffassen wollen, dass der fehlende Theil desselben die schliessende θέσις sei, mithin die Schlusssilbe in einer ἄρσις oder einem schwachen Tacttheile bestände:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ (⊥)
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ – (⊥)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodieen nur drei θέσεις, statt der vierten θέσις würde ein κενὸς χρόνος gesetzt sein:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ∧́
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ – ∧́;

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Reihen, die ja beide in der ἀπόθεσις willkürlich eine Länge und eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältniss aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen τετράμετρα καταληκτικά und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen τετραποδίαι καταληκτικαί auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine ἄρσις, sondern eine θέσις ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte Tacttheil die dieser θέσις vorangehende ἄρσις ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Maasse ausgefüllt ist. Also

kat.	⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥	⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥
akat.	⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊔́ ⊥	⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊔́ ⊥

Ich will hier den in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem τρίσημος unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Notenzeichen nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige θέσις und einzeitige ἄρσις

zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt nun auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides zu ihrem Rechte: καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως. Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze ἄρσις wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur μακρὰ τρίσημος oder τετράσημος zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut, denn es hat sich Bd. 1, § 44 gezeigt, dass dieser uns nur unvollständig überlieferte Aristoxenische Satz zufolge der von ihm selber aufgestellten Messung des χορεῖος ἄλογος nur vom Verhältniss der Länge und der auf sie unmittelbar folgenden Kürze, nicht der ihr vorausgehenden Kürze gelten soll. Es kommt nun zwar vor, dass wegen der τελευταία ἀδιάφορος auf die vorletzte drei- oder vierzeitige Länge der katalektischen Iamben und Anapästen eine sprachliche Kürze folgt:

⏑ –̇ ⏑ –̇ ⏑ ⏗́ ⏑̇
⏖ –̇ ⏖ –̇ ⏖ ⏗́ ⏑̇,

aber diese Kürze gilt rhythmisch ebenso gut als eine Länge, wie in der akatalektischen Apothesis

⏑ –̇ ⏑ –̇ ⏑ –̇ ⏑ ⏑̇.

Dagegen betrifft ein zweiter Aristoxenischer Satz Psell. 8 speciell die Zeitgrössen der iambischen und anapästischen Katalexis. Er sagt nämlich, dass solche Zeitgrössen, welche genau den Umfang des Taettheiles (einer θέσις oder ἄρσις) oder ganzen Taetes ausfüllen, χρόνοι ποδικοί heissen (einerlei ob sie ἀσύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν sind oder σύνθετοι). Es wird hiernach der einen iambischen Tact ausfüllende χρόνος τρίσημος ⏑ –̇, ⏑ ⏑̇ ⏑ und der einen Anapäst ausfüllende χρόνος τετράσημος ⏖ –̇, – –̇, – ⏑̇ ⏑, ⏑ ⏑̇ ⏑ ein χρόνος ποδικός sein, ebenso aber bildet auch jedes einzeitige oder zweizeitige (⏖, –) σημεῖον dieser Taete einen χρόνος ποδικός. Es gibt dann aber auch ferner Zeitgrössen, welche den Umfang eines χρόνος ποδικός d. i. des ganzen Tactes oder eines Tacttheiles nicht völlig ausfüllen oder denselben überschreiten, genannt χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Diese sind es,

welche sich in der iambischen und anpästischen Katalexis darbieten:

χ. ποδ. χ. ποδ.

χ. ῥ. ἴδ. χ. ῥ. ἴδ.

Die Grenze der beiden χρόνοι ποδικοί fällt innerhalb der τρίσημος μακρά, das letzte Drittel derselben gehört dem folgenden χρόνος ποδικὸς τρίσημος an; ⏑— ist ein χρ. ῥυθμοποιίας, welcher das μέγεθος des χρόνος ποδικὸς τρίσημος überschreitet, und um wie viel derselbe grösser ist, um so viel muss der hinter dem μέγεθος τοῦ χρόνου ποδικοῦ zurückbleibende χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος – kleiner als der τρίσημος sein. Zu dieser in unserer modernen Rhythmik nicht vorkommenden Auffassung anakrusischer Tacte muss die antike Rhythmik ihre Zuflucht nehmen, weil sie die anlautende ἄρσις der Periode nicht, wie wir es zu thun gewohnt sind, von der folgenden θέσις absondert.

Man wird gegen die hier gegebene Auffassung der iambischen und anapästischen Katalexis nicht dies einwenden, dass die in ihr enthaltene Messung sich blos auf die melischen, nicht auf die declamatorisch vorgetragenen katalektischen Iamben und Anapästen bezöge. Fest steht, dass die frühesten Metren dieser Art sämmtlich melisch waren, und warum sollte der innerhalb des Melos entwickelte Rhythmus nicht auch da beibehalten worden sein, wo sich das Metrum von der Musik emancipirt? Sehen wir doch, wie auch sonst die durch das Melos geschaffenen Formen auch für die recitirende Poesie beibehalten worden sind*).

Die Anapästen lieben durchweg katalektische Apothesis, oder um mit Aristides zu sprechen, die σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως, die vierzeitigen gehen mit Unterdrückung der letzten inlautenden ἄρσις auf ⏑⏑́⏓, die dreizeitigen oder kyklischen auf ⏑—́⏓ aus. Die beiden ältesten Metra sind das μονόκωλον

*) Zudem lässt sich für die katalektischen Iamben und Trochäen nur sehr selten mit Sicherheit nachweisen, dass sie für die Recitation bestimmt waren. Die katalektischen Iamben und Anapästen der alten Komödie, sowohl die τετράμετρα wie die ὑπέρμετρα sind wahrscheinlich sämmtlich melisch oder wenigstens zu gleichzeitiger Instrumentalmusik declamirt (παρακαταλογή).

δίμετρον, genannt παροιμιακόν, und das δίκωλον τετράμετρον; als eine Erweiterung des letzteren sind die anapästischen ὑπέρμετρα aufzufassen.

§ 18.

Μέτρα βραχυκατάληκτα und ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ.

Βραχυκατάληκτα.

Diejenigen Metra, welche nach dipodischen βάσεις gemessen hinter der letzten βάσις noch einen ganzen Einzeltact haben, heissen βραχυκατάληκτα. Die dactylischen und trochäischen Brachykatalekta sind folgende:

τετράμ. βραχυκατ.	τρίμετρ. βραχυκατ.
–́ ⏑ –́ ⏓, –́ ⏑ –́ ⏓ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓	–́ ⏑ –́ ⏓, –́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏓
–́ ⏕ –́ ⏕, –́ ⏕ –́ ⏕ | –́ ⏕ –́ ⏕ –́ ⏖	–́ ⏕ –́ ⏕, –́ ⏕ –́ ⏕, –́ ⏖
–́ ⏕ –́ ⏕, –́ ⏕ –́ ⏕ | –́ ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕	–́ ⏕ –́ ⏕, –́ ⏕ –́ ⏕, –́ ⏕
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́, ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́ | ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́	⏕ –́ ⏕ –́, ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́

Bildet das letzte κῶλον der τετράμετρα βραχυκατάληκτα ein selbstständiges μέτρον, so ist es ein δίμετρον βραχυκατάληκτον. Gehen ihm mehr als 2 βάσεις voran, so haben wir ein ὑπέρμετρον βραχυκατάληκτον.

Zunächst ist zu bemerken, dass dactylische Brachykatalektika zwar nicht von Hephästion statuirt werden, denn nach seiner Ansicht werden die Dactylen stets nach monopodischen βάσεις gemessen, aber nach Aristides u. a. steht die dipodische Messung für die aus mehr als 6 Dactylen bestehenden Metra fest, nach Mar. Vict. p. 84 auch für die Verbindung von 6 dactylischen (d. i. kyklischen) Tacten, jenes sind dipodisch gemessene τετράμετρα, diese τρίμετρα. Ein aus 7 Dactylen bestehendes Metron kann nach Aristid. nur ein τετράμ. βραχυκατάληκτον genannt werden; andere, die monopodische Messung unrichtiger Weise auch hier annehmend, nennen es ἑπτάμετρον ἀκατάληκτον vgl. Serv. Cent. p. 370. — Es würden nun aber auch diejenigen, nach welchen es δακτυλικὰ βραχυκατάληκτα gibt, von den vorstehenden dactylischen Formen nur die auf den Dactylus ausgehenden für βραχυκατάληκτα erklären, nicht aber die auf den Spondeus ausgehenden, denn wie wir bei dem akatalektischen Metron gesehen, gehen sie hierbei unrichtiger Weise nicht von der spondeischen,

sondern von der der τελευταία ἀδιάφορος wegen zulässigen trochäischen Form des Schlusses aus, halten diese für eine dactylische Katalexis εἰς δισύλλαβον, während sie doch den Spondeus als die akatalektische Contraction des Dactylus hätten ansehen müssen. So sehen denn die Metriker auch die vorliegenden auf . . . . – ⏓ ausgehenden δακτυλικά nicht als βραχυκατάληκτα, sondern vielmehr für ὑπερκατάληκτα εἰς δισύλλαβον an, schol. Heph. 26. Diese Auffassung fällt natürlich mit dem Aufgeben des dactylischen καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον, – ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏓ ist so gut eine dipodische Basis mit einem ganzen Einzeltacte wie die Form – ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑.

Das brachykatalektische τετράμετρον δακτυλικόν mit schliessendem Spondeus wird unter dem Namen des Stesichorium von Serv. Cent. 370 als heptametrum catalecticum angeführt:

Ταρτηςςοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀπείρονας, ἀργυρορίζους Stesich fr. 5.
Ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεςςι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν Alcm. fr. 19.
Ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος πειθὼ ῥοδέ|οιςιν ἐν ἄνθεςι θρίψων Ibyc. fr. 3.
Οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε|λωίδες εἰςὶ πάροικοι Pers. 867.
Ὦ μέγα χρύςεον ἀςτεροπῆς φάος, | ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυάχεες | ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί Ran. 1748.

Seltener bildet die zweite Reihe dieser dikolischen Periode ein selbstständiges δίμετρον ὑπερκατάληκτον, nach Serv. 269 Alcmanium genannt (trimetrum catalecticum)

Ἑλλάνων ἐκράτυνε Pers. 899.
Αἷς ὅδε νῦν χθόνα ςείει·
διὰ ςὲ τὰ πάντα κρατήςας Av. 1752.

(das letzte Metron mit Auflösung des ersten Dactylus)

Ξυνδαίτωρ μετάκοινος Eum. 349.

Das brachykatalektische τρίμετρον δακτυλικόν nach Serv. 369 und Hephaest. 42 ein πεντάμετρον καταλ. εἰς δισύλλαβον, von jenem wie das vorige Στηςιχόρειον, von diesem Σιμμίειον genannt:

Χρύςεον ὄφρα δι' ὠκεανοῖο περάςας Stesich fr. 8.
Πλὴν Διὸς εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος Agam. 166.

Θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν Agam. 978.
Πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων Choeph. 592.
Γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη Eum. 347.
Ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες Eum. 959.
Χαῖρε ἄναξ ἕταρε Ζαθέας μάκαρ ἥβας Simmias.

Das brachykatalektische τετράμετρον τροχαϊκόν Heph. p. 39, Serv. 368 (von dem letzteren Sotadicum genannt, vgl. Cap. 6)

Οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν.

Ein brachykatalektisches τροχαϊκὸν ὑπέρμετρον (τετράκωλον) finden wir Ran. 1375

Ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Häufiger kommt das brachykatalektische δίμετρον τροχαϊκόν als selbstständiges Metron vor, genannt ἰθυφαλλικόν, Heph. l. l.

Ἐμμὶ τῶ φυγαίχμα Callim.
Εἰ δὲ μή, μελανθὲς Aesch. Suppl. 154.
Ἀρτάναις θανοῦσαι Suppl. 159.

Das brachykatalektische τρίμετρον τροχαϊκόν (Sapphicum Serv. 369)

Τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ Agam. 977.
Τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς Phoen. 948.

Anakrusische Brachykatalekta sind viel seltener. Das τρίμετρον ἰαμβικὸν βραχυκατάληκτον, nach Serv. 366 Alcmanicum genannt, ist in den Strophen der Tragiker vertreten:

Τὰ δ' ὀλοὰ πελόμεν' οὐ παρέρχεται Sept. 768.
Ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον Agam. 408.

Dies sind also, wenn wir die Einzeltacte zählen, vollständige iambische Pentapodieen. Das brachykatalektische τρίμετρον ἀναπαιστικόν (die vollständige anapästische Pentapodie), nach Serv. 371 Pindaricum genannt, finden wir:

Σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή Acharn. 285.
Ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα Ibyc. 2.

Das brachykatalektische δίμετρον ἰαμβικόν und ἀναπαιστικόν ist nach der Zahl der Einzeltacte gerechnet eine vollständige iambische und anapästische Tripodie, die letztere heisst nach Serv. 370 Aristophanium, der gewöhnliche Name ist προσοδιακόν:

Φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι Av. 729;

die erstere Euripidium, Serv. 366:

> Ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ Agam. 198,
> Τάλαινα παρακοπά Agam. 223.
> Φεῦ φεῦ τίς ἢ Φρυγῶν Helen. 229.
> Ἑλλανίδες κόραι Helen. 192.

Verbinden sich diese brachykatalektischen Dimetra mit einer vorangehenden vollständigen Tetrapodie, so entsteht das brachykatalektische τετράμετρον ἀναπαιστικόν (genannt Alcmanicum Serv. 371) und τετράμετρον ἰαμβικόν (genannt Aristophanium, Serv. 366).

Ueberblicken wir die verschiedenen brachykatalektisch schliessenden Reihen, so sind es sämmtlich solche, welche wir nach der Zahl ihrer Einzeltacte als trochäische, dactylische, iambische, anapästische Pentapodieen und Tripodieen, und zwar als akatalektische Pentapodieen und Tripodieen bezeichnen müssten, denn der schliessende Tact ist überall ein ὁλόκληρος. Mögen wir nun die Dactylen und Anapästen vierzeitig oder kyklisch messen, so haben wir hier, wenn wir die durch das Metrum ausgedrückten Tacte zählen, überall dreitheilige μεγέθη von 9 oder 12 und fünftheilige μεγέθη von 15 oder 20 χρόνοι πρῶτοι vor uns. Solche μεγέθη können nach Aristoxenus einheitliche Reihen oder, wie er selber sich ausdrückt, πόδες σύνθετοι bilden.

π. ἰαμβ. 9-σημος	π. παιων. 15-σημος
– ⏑ – ⏑ – ⏒	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏒ – ⏑ – ⏑ –	⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
π. ἰαμβ. 12-σημος	**π. παιων. 20-σημος**
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓	⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

Wir sind zwar nur im Stande, aus der directen Ueberlieferung der Alten (in Musikresten u. dgl.) für das Vorkommen des aus dactylischen Einzeltacten bestehenden ποὺς ἰαμβικὸς δωδεκάσημος Beispiele nachweisen zu können, aber warum sollte nicht auch der ποὺς ἰαμβικὸς ἐννεάσημος in der Praxis angewandt sein? Und warum sollten keine pentapodischen Reihen aus drei- und vierzeitigen Tacten gebildet sein (πεντεκαιδεκάσημοι und εἰκοσάσημοι), da uns das Vorkommen der pentapodischen Reihe aus fünfzeitigen Tacten (der 25-zeitigen päonischen Pentapodie) ausdrücklich überliefert ist? Es ist hier wohl blos als ein Curiosum anzuführen, dass der Verfasser der Grund-

züge der Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides in allem Ernste den Satz aufstellt, an Reihen aus 5 fünfzeitigen Tacten wäre kein Anstoss zu nehmen, wohl aber an Reihen aus 5 drei- und vierzeitigen Tacten. Wir Modernen sind durch unsere Musik überhaupt nicht an Reihen aus fünf Tacten gewöhnt, aber sie kommen nachweislich auch bei unseren modernen Componisten vor, und hier sind es überall Pentapodieen aus geradtheiligen und dreitheilig-ungeraden, niemals aus fünftheiligen oder päonischen Einzeltacten. Dasjenige, was unserem rhythmischen Gefühle fremd ist, ist gerade das Vorkommen von Reihen aus 5 päonischen, nicht aus 5 trochäischen oder dactylischen Tacten bei den Alten. Wir können nun aber aus der melischen Metrik der Alten für das Vorkommen einer Reihe von 5 dactylischen Tacten den entschiedenen Nachweis geben. Wir lesen Acharn. 284:

Δ. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐςτι; τὴν χύτραν ςυντρίψετε.
Χ. ςέ μὲν οὖν καταλεύςομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.
Δ. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦχαρνέων γεραίτεροι;
Χ. τοῦτ᾽ ἐρωτᾷς; ἀναίςχυντος εἶ καὶ βδελυρός,
ὦ προδότα τῆς πατρίδος, ὅςτις ἡμῶν μόνος
ςπειςάμενος εἶτα δύναςαι πρὸς ἔμ᾽ ἀποβλέπειν.
Δ. ἀντὶ δ᾽ ὧν ἐςπειςάμην ἀκούςατ᾽, ἀλλ᾽ ἀκούςατε.
Χ. ςοῦ γ᾽ ἀκούςωμεν; ἀπολεῖ· κατά ςε χώςομεν τοῖς λίθοις.
Δ. μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ᾽ ἀκούςητ᾽· ἀλλ᾽ ἀνάςχεςθ᾽ ὠγαθοί.
Χ. οὐκ ἀναςχήςομαι· μηδὲ λέγε μοι ςὺ λόγον·
ὡς μεμίςηκά ςε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖςιν ἱππεῦςι καττύματα.

Diese Strophe ist augenscheinlich sehr concinn gebaut. Sie zerfällt in drei tristichische Theile, von denen der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten parallel steht. Dies geht aus der Vertheilung unter Personen, aus dem Inhalt und aus dem Metrum hervor:

1.

Δ. ⊥ ⏑ ⊥ ⏒, ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏒, ⊥ ⏑ ⊥
Χ. ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥
Δ. ⊥ ⏑ ⊥ ⏒, ⊥ ⏑ ⊥ ⏒ | ⊥ ⏑ – ⏑ ⊥ ⏑ ⊥

3.

Δ. ⊥ ⏑ ⊥ ⏒ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥.
⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑
Δ. ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏒ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏒ ⊥ ⏑ ⊥

2.

Χ. ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ – | ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ ⏑⏑
⊥ ⏑ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ | ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ –
⊥ ⏑ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ | ⊥ ⏑ ⏒⏒ ⊥ ⏑ –

4.

Χ. ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ ⊥ | – ⏑ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑
⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ ⏑⏑ | ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⏒⏒
⏒⏒ ⏑ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ | ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ –

In 2 und 4 singt der Chor ein päonisches ὑπέρμετρον ἑξάκωλον, in 1 und 3 singt Dikaiopolis je zwei trochäische Tetrameter, in

deren Mitte eine Pentapodie des Chores tritt. Diese Pentapodie ist in 3 eine päonische, in 1 eine anapästische. Die Concinnität ist so gross, dass nur ἄμουσοι sie nicht erkennen können. Das Vorkommen einer päonischen Pentapodie als einer einheitlichen Reihe steht aus den Rhythmikern fest, Niemand wird die 5 Päonen in No. 3 anders denn als eine päonische Reihe auffassen; eben desshalb müssen aber auch die 5 anapästischen Tacte in No. 1 eine einheitliche Reihe, also eine Pentapodie bilden.*)

Ich denke, dass die vorstehende Stelle des Aristophanes an dem Vorkommen von 5 anapästischen Einzeltacten als einer pentapodischen Reihe keinen Zweifel lässt. Nun lehrt aber Hephästion, 5 anapästische Einzeltacte bildeten ein brachykatalektisches Trimetron, 3 Einzeltacte bildeten ein brachykatalektisches Dimetron**), und ebenso sei es auch mit 5 oder 3 iambischen und trochäischen Tacten. Wir haben bisher überall die Terminologieen der Metriker auf einem rhythmischen Princip beruhen sehen und müssen dies auch von demjenigen annehmen, was sie βραχυκατάληκτον nennen. Es kann darin nur folgendes liegen: die Gruppen von 3 und 5 Anapästen, Trochäen, Iamben sind nach dipodischen βάσεις gemessene δίμετρα und τρίμετρα, aber die letzte βάσις ist nicht vollständig, sondern im Metrum nur durch einen einzelnen πούς ausgedrückt. Die Silben des Megethos stehen hinter dem rhythmischen Werthe des Megethos zurück, der letzte rhythmische Einzeltact ist nicht durch das Metron ausgedrückt. Man kann sich dies zunächst so denken, dass hier am Ende eine Pause eintritt, analog wie bei den katalektischen Trochäen und Dactylen, doch nicht eine Pause von dem Umfange des leichten Tacttheils, sondern von dem Umfange eines ganzen Tactes.

*) Der Verf. der Grundzüge der griechischen Rhythmik scheint zwar zu meinen, die fünf einzelnen Tacte brauchten überhaupt zu keiner Reihe sich zu vereinigen, ein jeder Tact stehe als monopodische Reihe selbstständig für sich da. Als ob es überhaupt möglich wäre, in irgend welcher Weise auf einander folgende 4-zeitige Tacte von der Form ♫ | ♩ in der Weise zu componiren, dass jeder eine selbstständige Reihe für sich ausmachte! Man kann mehrere auf einander folgende Tacte dieses geringen Umfangs weder declamatorisch, noch in irgend einer Melodie vortragen, ohne dass nicht mehrere eine höhere rhythmische Einheit, d. i. eine Reihe bilden.

**) während sie nach Aristides in Uebereinstimmung mit dem so eben gefundenen Ergebnisse ein πεντάμετρον und τρίμετρον bilden.

δίμετρ. ἀκατάλ.	–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ ‖	♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪
δίμετρον καταλ.	–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ∧ ‖	♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾
δίμετρ. βραχυκ.	–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | ∧ ‖	♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | 𝄽 𝄾

Es ist dies Vorkommen der βραχυκατάληξις etwas überaus natürliches und plausibles, so natürlich wie die κατάληξις. Denn weshalb sollten die Griechen nur Pausen für halbe Tacte, aber nicht für ganze Tacte gesetzt haben? Sagt doch auch die rhythmische Ueberlieferung, dass die Griechen nicht blos 1- und 2-, sondern auch 3- und 4-zeitige Pausen gehabt haben, nicht blos in der Instrumentalmusik, sondern auch im Gesange, also in der melischen Metrik. Da auch, wie gesagt, in allen übrigen Kategorieen, welche die Metriker überliefern, beherzigenswerthe rhythmische Thatsachen zu Grunde liegen, so müssen wir auch die von ihnen überlieferte Brachykatalexis in der angegebenen Weise gelten lassen.

Die melischen Metra der alten Dichter selber enthalten nun aber oft auch noch ganz entschiedene Fingerzeige, dass ein in ihnen enthaltenes Megethos von 3 oder 5 Tacten dem Rhythmus nach keine tripodische oder pentapodische, sondern eine tetrapodische oder hexapodische Reihe oder, was dasselbe ist, ein Dimetron oder Trimetron ist. Hephästion sagt von dem

οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν,

es sei ein τετράμετρον βραχυκατάληκτον, d. h. der zweiten Reihe fehle der Schlusstact, sie sei dem Rhythmus nach ein Dimetron oder eine Tetrapodie. Uns fehlen die Kriterien darüber, denn dies Metron ist aus dem Zusammenhange der übrigen herausgerissen. Aber wir können dies bei dem ganz gleichgebildeten Hypermetron beurtheilen, womit die Aristophaneische Strophe Ran. 1370 schliesst. Sie lautet (wir weisen jedem Kolon eine besondere Zeile an):

Μακάριος γ' ἀνὴρ ἔχων	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
παρὰ δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́
ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις,	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏓
ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι	–́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.	⏑́ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑

Die letzte Reihe besteht aus 3 Trochäen, während alle übrigen 4 Trochäen enthalten. Es ist hier nicht anders möglich, als dass auch die Schlussreihe dem Rhythmus nach 4 Tacte gehabt haben muss; werden nur 3 Tacte gesungen, so hält wenigstens das rhythmische Gefühl noch für einen folgenden vierten Tact eine Pause ein. Da nun auch die Tradition der Metriker sagt, die trochäische Schlussreihe sei ein brachykatalektisches Dimetron, so können wir schwerlich umhin, als Thatsache zu constatiren, dass auch die letzte Reihe, trotzdem dass sie dem Metrum nach nur drei Tacte hat, eine unvollständige tetrapodische Reihe ist. Den umgekehrten Fall haben wir bei Aeschylus Supplic. 154:

εἰ δὲ μὴ μελανθὲς	⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑
ἡλιόκτυπον γένος	⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
τὸν γάιον	⏒ ⏗ ⏑ ⏗
τὸν πολυξενώτατον	⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων	⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
ἱξόμεσθα σὺν κλάδοις	⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

Die Reihen sind, abgesehen von der ersten, Tetrapodieen oder Dipodieen. Die Dipodie unter Tetrapodieen stört die Eurhythmie nicht (ebenso wenig wie in den anapästischen, trochäischen, iambischen ὑπέρμετρα die unter die Tetrapodieen eingemischte vereinzelte Dipodie), wohl aber die zu Anfang stehende Tripodie. Die Tradition der Metriker kommt der Forderung des rhythmischen Gefühles zu Hülfe, sie lehrt, es sei eine brachykatalektische Tetrapodie. Da wird denn wohl die rhythmische Geltung jener Tripodie als einer Tetrapodie festgehalten werden müssen.

Nicht blos die Trochäen, Iamben, Anapästen, sondern auch die Dactylen werden bisweilen nach dipodischen βάσεις gemessen und können als solche brachykatalektisch sein (Aristid., Victor. p. 94, schol. Heph. 26). Auch für diese brachykatalektische Messung der Dactylen legen antike Strophen ein deutliches Zeugniss ab. Die Strophe Ran. 814 besteht aus 2 dactylischen Hexapodieen, einer dactylischen Pentapodie und einer trochäischen Tetrapodie. Würde jede dieser Reihen dem Rhythmus nach nur so viel Tacte, als Dactylen oder Trochäen vorhanden sind, enthalten, so könnte hier von einer Eurhythmie gar nicht die Rede sein. Sie ist aber

sofort vorhanden, wenn die Pentapodie als brachykatalektisches Trimetron gefasst wird:

> ἦ ποῦ δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
> ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ θήγοντας ὀδόντα
> ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
> ὄμματα στροβήσεται

∸ – ∸ ⏖ | ∸ ⏖ ∸ ⏖ | ∸ ⏖ ∸ – ||
∸ ⏖ ∸ ⏖ | ∸ ⏖ ∸ – | ∸ ⏖ ∸ ⏓ ||
∸ ⏖ ∸ ⏖ | ∸ ⏖ ∸ ⏖ | ∸ ⏑ Λ ||
∸ ⏑ ∸ ⏑ | ∸ ⏑ ∸ Λ ||

Die Betrachtung der strophischen Composition wird zeigen, dass sogar die **meisten** trochäischen und dactylischen κῶλα βραχυκατάληκτα von tripodischer und pentapodischer Form dem Rhythmus nach Tetrapodieen und Hexapodieen sind.

Wir haben bisher blos von der Pause als der Ergänzung der Tripodie und Pentapodie zur Tetrapodie und Hexapodie gesprochen. Doch ist dies nicht die einzige Art, einen unvollständigen Rhythmus zu ergänzen. Wir haben § 18 gesehen, dass bei einer Katalexis auch die Verlängerung der vorletzten Silbe zur τρίσημος und τετράσημος μακρά eintrat. Warum sollten sich die Alten dieses Mittels bei den βραχυκατάληκτα gänzlich enthalten haben? Wir werden später bei den ἀσυνάρτητα sehen, dass sie sich in den meisten Fällen nur dieses Mittels bei einer am Ende einer inlautenden Reihe eintretenden Brachykatalexis bedienen konnten. Es liegt nahe, auch für die brachykatalektische Apothesis der Periode das Vorkommen einer solchen Messung anzunehmen:

∸⏑⏑∸⏑⏑∸⏑⏑∸ ⏑⏑ | ∸⏑⏑∸⏑⏑⏗∸ Λ
nach Analogie von ⏑⏑∸⏑⏑∸⏑⏑∸⏑⏑∸ | ⏑⏑ ∸⏑⏑∸⏑⏑⏗∸,
ferner ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ | ∸ ⏑ ∸ ⏑ ⏗ ∸ Λ
nach Analogie von ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ | ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ⏗ ∸

Die drei Dactylen am Schlusse des folgenden Alkmanischen Verses fr. 34 (mit asynartetischer Bildung in der Mitte)

> καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα

werden wir uns schwerlich anders denken können als

– ∸⏑⏑∸⏑⏑∸ – ∸ | ∸⏑⏑∸⏑⏑⏗∸

Sollte der Schluss der brachykatalektischen τρίμετρα δακτυλικά bei Aeschylus wie Agam. 174

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν

u. s. w. wohl anders als in dieser „σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως“ vorgetragen worden sein?

Wann Pause, wann Verlängerung angewandt wurde, wissen wir nicht genau, nur so viel muss als Thatsache hingestellt werden, dass bei den brachykatalektischen Metren entweder das eine oder das andere eintreten musste. Aber noch in einem anderen Puncte werden wir wenigstens in sehr vielen Fällen die richtige Antwort schuldig bleiben, nämlich die Antwort auf die Frage, wann ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Tacten eine brachykatalektische Tetrapodie und Pentapodie, wann es, der Zahl der in ihm enthaltenen Tacte entsprechend, dem Rhythmus nach eine vollständige, akatalektische Tripodie oder Pentapodie ist. Denn dass die brachykatalektische Messung nicht überall bei solchen Megethen angewandt wurde, davon haben wir uns oben bei Gelegenheit der fünf Anapästen aus den Acharnern überzeugt, welche nur eine vollständige pentapodische Reihe bilden können. Wir müssen uns begnügen, den Satz hinzustellen:

> ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Tacten ist dem Rhythmus nach entweder eine vollständige tripodische oder pentapodische Reihe, oder es ist eine unvollständige Tetrapodie oder Hexapodie (Dimetron oder Trimetron).

Nur im zweiten Falle gebührt ihm der Name δίμετρον und τρίμετρον βραχυκατάληκτον, nicht aber im ersten. Es gibt also, wie die Metriker sagen, brachykatalektische κῶλα, in ihrer Darstellung durch das Rhythmizomenon der Lexis 3 oder 5 πόδες enthaltend, aber nicht jedes Megethos von 3 oder 5 πόδες ist ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron, bisweilen ist es eine akatalektische Tripodie oder Pentapodie oder, wie die Metriker sagen, ein aus monopodischen βάσεις bestehendes τρίμετρον oder πεντάμετρον:

τρίμετρον ἀκατ. aus 3 monopod. βάσεις	πεντάμετρ. ἀκατ. aus 5 monopod. βάσεις
–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ – |	–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑
⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ |	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́
δίμετρον βραχυκατ. aus 2 dipod. βάσεις	**τρίμετρον βραχυκατ. aus 3 dipod. βάσεις**
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ –	–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́

Nach Hephästion ist das Megethos – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ein τρίμετρον, nach Aristides, wenigstens dann, wenn es Bestandtheil eines längeren Metrons ist, ein δίμετρον βραχυκατάληκτον. Nach Hephästion ist das Megethos ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ein δίμετρον βραχυκατ., nach Aristides (vgl. Mar. Vict. p. 101) ein τρίμετρον. Nach Hephästion und Aristides ist das Megethos – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ein πεντάμετρον, aus dem Berichte bei Marius Victorinus, wonach die dactylische Hexapodie auch ein nach dipodischen βάσεις gemessenes τρίμετρον sein kann („*et fit trimetrus*"), sind wir berechtigt, im Sinne der Alten auch ein τρίμετρον βραχυκατάληκτον zu statuiren. Nach Hephästion ist das Megethos ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ein τρίμετρον βραχυκατάληκτον, nach Aristides dagegen ein nach monopodischen βάσεις gemessenes πεντάμετρον. Diese Widersprüche in dem Berichte der Metriker sind nicht so zu erklären, dass der eine Metriker das Richtige, der andere etwas Unrichtiges überliefere, sondern sie haben vielmehr beide Recht d. h. es kann dasselbe Megethos auf die eine und auf die andere Weise gemessen werden. Es weist dies deutlich darauf hin, dass ursprünglich in der metrischen Terminologie beide Benennungen üblich waren je nach der verschiedenen rhythmischen Geltung; von den uns vorliegenden Metrikern hat der eine die eine, der andere die andere Terminologie uns überliefert, aber sie haben das Bewusstsein von der rhythmischen Bedeutung derselben verloren und jeder hält daher einseitig entweder die eine oder die andere Terminologie fest. Diese Einseitigkeit ist das Verkehrte.

Wir haben bisher von μεγέθη aus 3 oder 5 vierzeitigen (oder kyklischen) Tacten gesprochen. Mit den μεγέθη aus 3 oder 5 Iamben und Trochäen scheint es sich nicht anders zu verhalten; wir gewinnen aus der strophischen Composition der Metra die Ueberzeugung, dass ein solches Megethos sowohl eine akatalektische Tripodie und Pentapodie sein kann (ein ποὺς σύνθετος ἐννεάσημος oder πεντεκαιδεκάσημος nach rhythmischer Terminologie), als auch eine brachykatalektische Tetrapodie und Hexapodie (δίμετρον und ἑξάμετρον βραχυκατάληκτον). Hiernach würde folgende Terminologie vorauszusetzen sein:

τρίμετρον ἀκατάλ. aus 3 monopod. βάσεις	πεντάμετρ. ἀκατ. aus 5 monopod. βάσεις
–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ |	–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ |
⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ |	⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ |

δίμετρον βραχυκατ. aus 2 dipod. βάσεις	τρίμετρ. βραχυκατ. aus 3 dipod. βάσεις
–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑
⏑ –́ ⏑ –́ ¦ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́

Die Metriker kennen nur die zweite (brachykatalektische), nicht die erste (akatalektische) Messung, sie messen die iambischen und trochäischen Metra durchgängig nach dipodischen βάσεις. Es mag dies in der Seltenheit der zuerst genannten Messung seinen Grund haben, aber wir werden dieselbe unmöglich ganz ausschliessen können. Wenn Hephästion sowohl wie Aristides die Reihe ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ überall dipodisch (als brachykatalektisches Trimetron) misst, so müssen wir sagen, dass bei beiden die monopodische Messung (als πεντάμετρον ἀκατάληκτον) eben so in Vergessenheit gerathen ist, wie für das Megethos ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ bei Hephästion die monopodische Messung (als πεντάμετρον ἀκατάλ.), bei Aristides die dipodische Messung (als τρίμετρον βραχυκατάληκτον). Dass Mallius Theodorus die Iamben nach Monopodieen misst, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden, denn dies ist unmöglich als ein Rest älterer Tradition aufzufassen. Eher könnte es der Fall sein mit der vom schol. Heph. 35 über die Trochäen und Iamben gemachten Bemerkung: εἰ μὲν κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα, τρεῖς χρόνους ἔχει, εἰ δὲ κατὰ διποδίαν, ἕξ.

Ὑπερκατάληκτα.

Es lässt sich nach dem Vorausgehenden als sicher annehmen, dass Megethe von 3 oder 5 vollständigen iambischen oder anapästischen Tacten ihrer rhythmischen Bedeutung nach die Geltung von akatalektischen Tripodieen und Pentapodieen haben können. Man sollte demnach in folgenden ἰαμβικά und ἀναπαιστικὰ καταληκτικά

⏑ – ⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓

katalektische Tripodieen und Pentapodieen voraussetzen, die nach Analogie der § 18 betrachteten katalektischen Dimeter und Trimeter folgende Messung der Apothesis hätten:

{ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ { ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
{ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ –́ { ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ –́
{ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ { ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
{ – –́ ⏑⏑ ⏗́ –́ { ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏗́ –́

Wir können uns die Anapäste sowohl als kyklische wie als vierzeitige denken. In dem vorliegenden Schema, wo der vorletzten Silbe ein χρόνος τρίσημος gegeben ist, sind sie als kyklische Anapäste gefasst.

Warum sollten diese Reihen nicht katalektische Tripodieen und Pentapodieen sein können? Es lassen sich für das Vorkommen dieser Messung sogar Nachweise geben. Die kyklischen Anapästen des ὑπέρμετρον:

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας | στραταγὸν ἀπ᾽ εὐρυχόρου | Σπάρτας
ὑμνήσομεν, ὦ | ἰήιε Παιάν

ist der Rhythmus der ersten Reihen offenbar ein tripodischer (προσοδιακά oder ἐνόπλια, vgl. oben); auch die Schlussreihe muss eine tripodische sein, sie ist nach Art aller dieser ὑπέρμετρα katalektisch und kann keine andere Messung als ⏓ –́ ⏑ ⏑ ⏑́ –́ haben.

Nach Aristides' Nomenclatur sind die vorliegenden anapästischen Reihen nun allerdings katalektisch zu nennen (καταληκτικὰ τρίμετρα und πεντάμετρα ἁπλᾶ), aber nach Hephästion ist die katalektische anapästische Tripodie ein anapästisches μονόμετρον ὑπερκατάληκτον, die anapästische Pentapodie ein δίμετρον ὑπερκατάληκτον. Der iambischen katal. Tripodie und Pentapodie kommt sowohl nach Hephästion wie nach Aristides der Name iambisches μονόμετρον ὑπερκατάληκτον und δίμετρον ὑπερκατάληκτον zu. In gleicher Weise muss nach Hephästion auch ein ἀναπαιστικὸν ὑπερκατάληκτον εἰς δισύλλαβον (mit auslautender Doppelkürze) statuirt werden:

μονόμετρ. ὑπερκ.

⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ –, –
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑

δίμετρ. ὑπερκ.

⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – εἰς συλλαβήν
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ εἰς δισύλλαβον*)

τρίμετρ. ὑπερκατ.

⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, –
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑

τετράμετρ. ὑπερκατ.

⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – ¦ ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, –
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ – ¦ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑

So wenig wie das βραχυκατάληκτον der Metriker, ebenso wenig dürfen wir den von ihnen überlieferten Begriff des ὑπερκατάληκτον für eine unnütze Reflexion derselben halten. Es

---

*) Ein Beispiel für den Auslaut εἰς δισύλλαβον ist Philoct. 1203
ἀλλ᾽ ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

liegt darin dies ausgesprochen, dass ein Metron eine über das rhythmische Megethos hinausgehende Silbenzahl enthalten kann. Wir mussten schon § 17 darauf hinweisen, dass nicht überall ein thetisch anlautendes Metron, welches auf eine katalektische Apothesis ausgeht, eine Pause zur Ausfüllung der durch die Lexis nicht ausgefüllten Schluss-ἄρcιc bedarf, dass vielmehr oft der Zeitumfang dieser auslautenden ἄρcιc durch die Anakrusis des folgenden Metrons ersetzt wird. Und als ein solches Metron scheint häufig dasjenige zu fungiren, welches die Alten hyperkatalektisch nennen. Ein hyperkatalektisches τετράμετρον ἀναπαιcτικόν finden wir Agam. 105:

Κύριόc εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτοc αἴcιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ ξύμφυτοc αἰών.

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ – –́ – –́ – –́ – –́ ⏑⏑ –́ –

Hier ist das zweite Metron ein hyperkatalektisches, die Schlusssilbe geht über das Maass des anapästischen Tetrametrons hinaus. Aber dieser Ueberschuss wird dadurch ausgeglichen, dass das vorausgehende Metron auf eine Katalexis ausgeht, die Anakrusis des zweiten Metrons füllt die in der Apothesis des ersten Metrons fehlende Zeit aus. — Das geläufigste Beispiel eines iambischen δίμετρον ὑπερκατάληκτον ist das vorletzte Metron der alcäischen Strophe

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏒

Wir haben hier zwei Reihen, die zusammen 8 θέcειc enthalten. Durch die Hyperkatalexis des vorletzten Metrons ist die Zeit zwischen der vierten und fünften θέcιc ausgefüllt.

Erst weiterhin wird sich Gelegenheit darbieten, die ὑπερκατάληκτα eingehender zu erörtern; die angegebenen Beispiele werden vorläufig so viel gezeigt haben, dass die ὑπερκατάληξιc in eine sehr wichtige rhythmische Frage einschlägt. Nun dürfen wir so wenig hier wie bei der Brachykatalexis ein jedes Metron, welches seinem Silbenschema nach die Bezeichnung eines ὑπερκατάληκτον im Sinne der Metriker zulässt, auch dem Rhythmus nach für hyperkatalektisch erklären wollen. Dies verbietet schon die oben angeführte Thatsache, dass dasselbe anapäst. Metrum, welches nach Heph. ein ὑπερκατάληκτον ist, nach Aristides ein καταληκτικόν ist. Bei den Metrikern ist der rhythmische Begriff der von ihnen gebrauchten Termini verloren gegangen

und so hält ein jeder von ihnen durchweg die eine oder die andere Terminologie fest.

Nun wenden aber die Metriker, nach dem bei ihnen beliebten Verfahren, scheinbar Analoges gleichmässig zu behandeln, die für die Iamben und Anapästen ganz richtige Kategorie der Hyperkatalexis auch auf die Trochäen und (wenigstens schol. Heph. 26 und Aristides) auch auf die dipodisch gemessenen Dactylen an und haben sich hierdurch eine durchaus verfehlte Verallgemeinerung der hyperkatalektischen Messung zu Schulden kommen lassen, da die Hyperkatalexis der Natur der Sache nach nur da vorkommen kann, wo ein mit dem leichten Tacttheile anlautendes Metrum mit dem leichten Tacttheile aufhört, nicht aber bei einem mit dem schweren Tacttheile anlautenden und ebenfalls mit dem schweren Tacttheile schliessenden Metrum. So gelten z. B. folgende trochäische Metra den uns erhaltenen Metrikern zufolge als μονόμετρον, δίμετρον, τρίμετρον, ὑπερκατάληκτον:

ὦ μέγας λιμήν Oed. R. 1208.
ἃς ἔγημ' ὁ τοξότης Πάρις Orest. 1408.
μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου Py. 2, 1

μονόμετρον	δίμετρον	τρίμετρον
– ◡ – ◡ | –	– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | –	– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | –

und doch stehen diese Metra mit folgenden als βραχυκατάληκτα gemessenen

– ◡ – ◡ | – ◡	– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡	– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡
δίμετρον	τρίμετρον	τετράμετρον

im nächsten Zusammenhange und müssen wie diese aufgefasst werden, d. h. es fehlt ihnen einmal, wie den βραχυκατάληκτα, der ganze auslautende πούς der letzten dipodischen βάσις, ausserdem aber ist bei ihnen der erste πούς dieser βάσις kein ὁλόκληρος, sondern auch an ihm fehlt die ἄρσις. Wir werden für diese vermeintlichen ὑπερκατάληκτα nach der Analogie von καταληκτικὰ εἰς συλλαβήν nicht unpassend den Terminus

βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν

gebrauchen können (die βραχυκατάληκτα εἰς πόδα sind „βραχυκατάληκτα" schlechthin). Doch ist hierbei noch folgendes zu erwägen. Nicht immer hat, wie wir gesehen, das aus 3, 5, 7 vollen Trochäen bestehende Metrum die rhythmische Bedeutung eines βραχυκατάληκτον, sondern kann auch bisweilen eine voll-

ständige Tripodie, Pentapodie, Heptapodie (τρίμετρον, πεντάμετρον, ἑπτάμετρον κατὰ μονοποδίαν) sein; ebenso werden wir nun auch dem um eine Silbe kürzeren Metrum bisweilen die rhythmische Bedeutung eines monopodisch gemessenen τρίμετρον, πεντάμετρον, ἑπτάμετρον zu vindiciren haben. Wann die eine oder die andere von beiden Messungen eintritt, darüber lässt sich natürlich keine allgemeine Regel aufstellen.

§ 19.

Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl und Apothesis.

Bei dem Zusammenhange der Apothesis mit der Basis ist es zweckmässig, am Ende dieses Capitels über die durch die genannten 2 Factoren bedingte Messung der Metra einen zusammenfassenden Rückblick zu werfen, bei dem zugleich noch einige in dem vorausgehenden nicht berührte Thatsachen zur Sprache kommen müssen. Da für die stets nach 5- oder 6-zeitigen monopodischen Basen zu messenden Päonen und Ionici die Sachlage sehr einfach ist, so braucht sich unser Rückblick nur auf die Metra der 3- und 4-zeitigen Tactart, der Trochäen, Dactylen, Iamben, Anapästen zu richten, und zwar geschieht das letztere am bequemsten in der Weise, dass wir die dem gegenwärtigen § angefügte Tabelle dabei zu Grunde legen.

Die Columnen 1, 2, 3, 4 der Tabelle enthalten die nach d i p o d i s c h e n B a s e n (κατὰ διποδίαν) gemessenen Metra, die Columnen 5 und 6 die nach monopodischen Basen (κατὰ πόδα, κατὰ μονοποδίαν) gemessenen. Unter den ersteren enthält die 1. Columne die a k a t a l e k t i s c h e n, die 2. die k a t a l e k t i s c h e n, die 3. die b r a c h y k a t a l e k t i s c h e n, und zwar eine jede von ihnen zugleich die Tetrameter, Trimeter und Dimeter dieser Messung. Nehmen wir nämlich vom Tetrametron die erste Basis hinweg, so haben wir das Trimetron vor uns; nehmen wir mit der ersten zugleich die zweite Basis hinweg, so stellt sich das Dimetron dar. Setzen wir umgekehrt dem Anlaute des Tetrametron mehrere dipodische Basen hinzu, so haben wir dipodisch gemessene Hypermetra (z. B. ein Hexametron, Octametron u. s. w.). — Die Dimetra und Trimetra sind μονόκωλα, die Tetrametra

sind δίκωλα, die Hypermetra sind τρίκωλα, τετράκωλα u. s. w. Dactylische und anapästische Dimetra, Tetrametra und Hypermetra können sowohl 4-zeitige wie kyklische Tacte enthalten, dagegen haben die dactylischen und anapästischen Trimetra nur kyklische Messung, weshalb man sich in der katalektischen und brachykatalektischen Apothesis derselben statt der auf unserer Tabelle angegebenen 2- und 4- zeitigen Pause und 4-zeitigen Länge eine 1- und 3-zeitige Pause (∧ und ∧̅) und eine 3-zeitige Länge (⌊) zu denken hat. — Für die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Metra wird die angegebene Messung durch alle Metriker bestätigt, für die anapästischen durch Hephästion (und für die anapästischen Tetrametra auch durch Aristides); für die dactylischen Tetrametra durch Aristides, für die dactylischen Trimetra durch Mar. Vict. p. 101, für die dactylischen Dimetra durch schol. Heph. p. 26.

Die in der 4. Columne enthaltenen Metra sollen nach dem Berichte der Metriker sämmtlich als hyperkatalektische aufgefasst werden, aber ursprünglich kann diese Bezeichnung nur den anakrusisch anlautenden Metren (Iamben, Anapästen) zugekommen sein. Dass wir von diesen anakrusischen Metren die mit der θέϲιϲ beginnenden (Trochäen, Dactylen) als βραχυκατάληκτα εἰϲ ϲυλλαβήν gesondert haben, ist eine berichtigende Beschränkung der von den Metrikern nach falscher Analogie zu weit ausgedehnten hyperkatalektischen Nomenclatur.

Die Columnen 5 und 6 enthalten die nach monopodischen Basen gemessenen Metra der 3- und 4-zeitigen Tactart (die eine die akatalektische, die andere die katalektische Apothesis) und zwar πεντάμετρα, τρίμετρα, δίμετρα.

Die akatalektischen πεντάμετρα und τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν (Col. 5) fallen den Silben nach mit den unmittelbar (Col. 3) darüber stehenden brachykatalektischen τρίμετρα und δίμετρα κατὰ διποδίαν zusammen, die katalektischen (Col. 6) mit den unmittelbar (Col. 4) darüber stehenden ὑπερκατάληκτα resp. βραχυκατάληκτα εἰϲ ϲυλλαβήν. Durch die hinzugesetzten Pausen ist die rhythmische Werthverschiedenheit dieser der Form nach gleichen Metra angegeben. Die dactylischen πεντάμετρα und τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν werden von Hephästion und Aristides, die anapästischen von Aristides (und Marius Vict. p. 101) statuirt. Für die trochäischen und iambischen πεντάμετρα und τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν fehlt es, wenn wir dem schol. Heph. p. 35

keine Bedeutung zuerkennen wollen, an einer Autorität der Metriker, obwohl sie nach Aristoxenus als völlig legitime μεγέθη angesehen werden müssen. Seinen Grund mag dies darin haben, dass eine Verbindung von 5 und von 3 Trochäen oder Iamben viel häufiger die rhythmische Geltung eines brachykatalektischen τρίμετρον und δίμετρον κατὰ διποδίαν (Col. 3. 4), als eines akatalektischen oder katalektischen πεντάμετρον und τρίμετρον κατὰ μονοποδίαν (Col. 5. 6) hat.

Wie 2 δίμετρα κατὰ διποδίαν ein τετράμετρον κατὰ διποδίαν ergeben, so ergibt die Verbindung von 2 τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν zu einer einheitlichen Periode ein ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν. Auf unserer Tabelle brauchten diese ἑξάμετρα nicht besonders bezeichnet zu werden. In der Tactzahl kommen die monopodischen ἑξάμετρα durchaus mit den dipodischen τρίμετρα überein, in der rhythmischen Gliederung der Tacte aber findet ein grosser Unterschied statt. Nach monopodischen Basen gemessen zerfällt ein Metron von 6 Einzeltacten in 2 tripodische Reihen, deren jede drei βάσεις, percussiones, d. h. drei durch ihr Ictusgewicht verschiedene σημεῖα hat, nach dipodischen Basen gemessen macht es eine einzige Reihe von drei dipodischen βάσεις, percussiones, σημεῖα aus:

–‴⏖, –″⏖, –́⏖	–‴⏖, –″⏖, –́ –	–‴⏖ – ⏖, –″⏖ – ⏖, –́⏖ – –
⏖ –, ⏖ –, ⏖ –	⏖ –, ⏖ –, ⏖ –	⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –
– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏒
⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –
τρίμετρ. κ. μονοπ	τρίμετρ. κ. μονοπ.	τρίμετρον κ. διποδίαν.

ἑξάμετρον κ. μονοπ.

Die Ictusvertheilung ist also eine durchaus verschiedene, mag nun beim monopodischen Hexametron der Hauptictus jeder Tripodie auf dem Anfangstacte (wie es hier angenommen ist) oder auf ihrem Schlusstacte stehen. Dazu kommen noch 2 andere Unterschiede: 1) die dactylischen und anapästischen τρίμετρα κατὰ διποδίαν können nur kyklische Tacte haben, die dactylischen und anapästischen ἑξάμετρα κατὰ μονοποδίαν sowohl vierzeitige als auch kyklische. 2) In dem trochäischen τρίμετρον κ. διποδ. ist die auslautende ἄρσις jeder dipodischen βάσις (also die 2., 4., 6.), in dem trochäischen ἑξάμετρον κ. μονοπ. ist die auslautende ἄρσις jeder tripodischen Reihe (also die 3., 6.) eine συλλαβὴ ἀδιάφορος (χρόνος ἄλογος). Analog ist im iambischen τρίμετρον κ. διποδ. die anlautende ἄρσις jeder dipodischen βάσις (die 1.,

3., 5.), im iambischen ἑξάμετρον κ. μονοποδ. die anlautende ἄρςις einer jeden tripodischen Reihe eine ἀδιάφορος.

Es bleibt nun noch übrig das in Col. 5 und 6 an letzter Stelle angegebene δίμετρον κατὰ μονοποδίαν, d. h. die aus 2 Einzeltacten gebildete selbstständige Reihe oder das aus einer solchen Reihe bestehende μέτρον. Dass es dactylische δίμετρα κατὰ μονοποδίαν gibt, ist die allgemeine Lehre der Metriker. Das anapästische δίμετρον κατὰ μονοποδίαν ist durch Aristides bezeugt. Jedes hat 2 βάςεις, percussiones, oder nach Aristoxenus 2 ςημεῖα. Eine Verbindung von 2 Trochäen und von 2 Iamben wird nach den Metrikern μονόμετρον genannt, denselben Terminus führt wenigstens nach den meisten Metrikern auch die Verbindung von 2 Anapästen. Am häufigsten finden wir solche Dipodieen in den anapästischen, iambischen, trochäischen ὑπέρμετρα, wo sie willkürlich unter die akatalektischen Tetrapodieen eingemischt sind. Sie kann nicht mit der ihr vorausgehenden oder nachfolgenden Tetrapodie zu einer einheitlichen Reihe von 6 Einzeltacten zusammengefasst werden; dies ist wenigstens unmöglich in den anapästischen ὑπέρμετρα, denn bei der sicher anzunehmenden 4-zeitigen Messung dieser Anapäste würde sich hier eine Reihe von 6 vierzeitigen Anapästen, also von 24 χρόνοι πρῶτοι herausstellen, während doch nach Aristoxenus (S. 385. 386) eine so grosse Reihe nicht vorkommen kann. Demnach muss die in den ὑπέρμετρα unter den Tetrapodieen eingemischte Dipodie eine selbstständige Reihe bilden. Als selbstständige Reihe aber muss sie nach Aristoxenus 2 ςημεῖα, also 2 percussiones, 2 βάςεις haben, und da deren Anzahl die Benennung der Reihe bedingt, so kann sie nur ein δίμετρον (κατὰ μονοποδίαν), nicht aber μονόμετρον (κατὰ διποδίαν) genannt werden, — oder, wenn wir nicht die einzelne Reihe, sondern das ganze Hypermetron nach seinem Megethos bezeichnen wollen: es kann z. B. ein aus 3 Tetrapodieen und 1 Dipodie bestehendes anapästisches Hypermetron kein ἑπτάμετρον, sondern nur ein ὀκτάμετρον sein, denn nicht nur jede Tripodie, sondern auch die Dipodie hat 2 ςημεῖα oder percussiones. Antigon. 110:

Ὃς ἐφ' ἁμετέρᾳ | γᾷ Πολυνείκους	διμ. κ. διποδ.	ὑπέρμετρον ὀκτάμετρον
ἀρθεὶς νεικέων | ἐξ ἀμφιλόγων	διμ. κ. διποδ.	
ὀξέα | κλάζων	διμ. κ. μονοπ.	
αἰετὸς ἐς γᾶν | ὑπερέπτα.	διμ. κ. διποδ.	

Antigon. 127:

Ζεὺς γὰρ μεγάλας | γλώσσης κόμπους διμ. κ. διποδ.
ὑπερεχθαίρει, | καί σφας ἐσιδών διμ. κ. διποδ.
πολλῷ ῥεύματι | προσνισσομένους διμ. κ. διποδ.
χρυσοῦ καναχῇ θ' | ὑπερόπτας. διμ. κ. διποδ.
} ὑπέρμετρον ὀκτάμετρον

Obwohl also das ὑπέρμετρον Antig. 110 um eine anapästische Dipodie kleiner ist als das ὑπέρμετρον Antig. 127, so ist dennoch das erste nicht minder ein ὀκτάμετρον und erhält beim Tactiren nicht minder seine acht Tactschläge (percussiones, σημεῖα), wie das zweite um eine Dipodie grössere ὑπέρμετρον.

Mit diesem aus Aristoxenus mit völliger Sicherheit folgenden Ergebnisse steht nun sichtlich die eigenthümliche Thatsache im Zusammenhange, dass die einander strophisch respondirenden Hypermetra nicht in der Zahl der Einzeltacte gleich zu sein brauchen, sondern häufig so gebildet sind, dass die Tetrapodie der Strophe einer Dipodie der Antistrophe entspricht oder umgekehrt. In dieser Weise stehen z. B. die beiden angeführten ὑπέρμετρα aus der Parodos der Antigone in antistrophischer Responsion. Haben sie gleich nicht dieselbe Zahl der Einzeltacte, so haben sie doch dieselbe Zahl der Tactschläge oder σημεῖα und sind insofern beide ὀκτάμετρα.

Doch will uns dies für eine antistrophische Responsion noch immer nicht ausreichend erscheinen. Man sollte denken, dass bei der strophischen Wiederholung oder Repetition einer rhythmisch-musikalischen Partie (denn der Vortrag jener Anapäste war ja ein musikalischer) auch genau dieselbe Tactzahl repetirt werden musste. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass vor oder nach der einzelnen anapästischen Dipodie die λέξις eine ebenso grosse (d. i. 2 Einzeltacte umfassende) Pause enthielt, während deren die Melodie von der Instrumentalmusik weiter fortgeführt wurde. Dann würde also in dem ὑπέρμετρον Antig. 110 die dritte Reihe folgende sein:

ὀξέα κλάζων | ∧ ∧ δίμετρον κ. διποδίαν
βάσις βάσις

Nur das Eine σημεῖον oder die Eine βάσις der 16-zeitigen Reihe ist durch die λέξις ausgedrückt, das andere σημεῖον oder die andere βάσις blos durch die Instrumentalmusik. Unter dieser Annahme würde auch der Ausdruck βάσις oder βάσις ἀναπαιστική, womit in den metrischen Scholien zu den Tragödien (besonders

Κατὰ διποδίαν.

2.

ἀκατάληκτον

τετράμετρον κατὰ διποδίαν

τρίμετρον κ. διποδ.

δίμετρον κ. διπ.

καταληκτικόν

4.

βραχυκατάληκτον

τετράμετρον κατὰ διποδίαν

τρίμετρον κ. διποδ.

δίμετρον κ. διπ.

βραχυκαταλ. εἰς συλλαβήν

ὑπερκαταλ.

δίμετρον κ. διποδ.

τρίμετρον κατὰ διποδίαν

ατὰ μονοποδίαν.

6.

ἀκατάληκτον

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν

τρίμετ. κ. μονοπ.

δίμετ. κ. μον.

καταληκτικόν

schol. Orest. und Phoeniss.) eine solche anapästische Dipodie durchgehends bezeichnet wird, zu seinem vollständigen Rechte kommen, denn sie würde in der That nur eine βάϲιϲ oder ϲημεῖον, d. i. ein einzelner Tacttheil einer Reihe, aber keine vollständige Reihe sein. Auch der Ausdruck μονόμετρον für eine solche Dipodie würde alsdann nicht unrichtig sein, da auf sie nur eine **einzige** percussio kommen würde. Wo aber eine Dipodie (aus 3- oder 4-zeitigen Einzeltacten) eine vollständige Reihe bildet, da kann sie weder βάϲιϲ noch μονόμετρον genannt werden, sondern, wie gesagt, nur ein aus 2 βάϲειϲ bestehendes δίμετρον κατὰ μονοποδίαν sein, wie dies auch von allen Metrikern für die dactylische Dipodie und, wenigstens von Aristides, auch für die anapästische Dipodie statuirt wird.

Darin aber liegt jedenfalls in der Nomenclatur der Metriker ein Fehler, dass von ihnen, mit Ausnahme des schol. Heph. p. 25, ein μέγεθοϲ von 4 Dactylen (von Aristides auch ein μέγεθοϲ von 4 Anapästen) ein τετράμετρον (κατὰ μονοποδίαν) genannt wird. Diese Bezeichnung wäre nur dann richtig, wenn in jenem μέγεθοϲ zwei selbstständige dipodische κῶλα enthalten wären:

κῶλον		κῶλον	
– ◡ ◡	– ◡ ◡	– ◡ ◡	– –
βάϲ.	βάϲ.	βάϲ.	βάϲ.

Dies würde zwar nicht ganz unmöglich sein, aber wenn es bei den Alten vorkam, so war es doch gewiss ausserordentlich selten. Das Gewöhnliche und Regelmässige ist, dass eine Gruppe von 4 Dactylen zusammen eine einheitliche tetrapodische Reihe bildet, auf die nach Aristoxenus jedesmal 2 ϲημεῖα oder 2 Tactschläge — also 2 percussiones, 2 βάϲειϲ — kommen:

κῶλον	
– ◡ ◡ – ◡ ◡	– ◡ ◡ – –
βάϲιϲ	βάϲιϲ

und wir müssen eine solche Verbindung, wie es auch der Schol. Heph. p. 25 gethan hat, als δίμετρον κατὰ διποδίαν fassen.

§ 20.

Die inlautende Katalexis der einfachen Metra.

Nach der Theorie der alten Metriker gibt es auch Metra mit inlautender Katalexis. Solche Metra können zugleich im Auslaute

eine Katalexis haben — dann heissen sie μέτρα δικατάληκτα*), oder sie können im Auslaute akatalektisch sein — dann heissen sie μέτρα προκατάληκτα**). Um die inlautende Katalexis von der auslautenden zu scheiden, haben wir für dieselbe aus der Grammatik den Namen Synkope entlehnt, denn auch hier wird ein Ausfall im Inlaute des Wortes von dem Abfalle im Auslaute durch einen besonderen Namen geschieden. Die antike Metrik hat keinen besonderen Ausdruck für die inlautende Katalexis geschaffen, sondern identificirt dieselbe mit der auslautenden Katalexis, wie aus den soeben angeführten Wörtern δικατάληκτα und προκατάληκτα hervorgeht. Wohl aber hat sie einen eigenen Gesammtnamen für alle diejenigen Metra, in denen eine inlautende Katalexis stattfindet, nämlich den Namen μέτρα ἀσυνάρτητα. Die dikatalektischen und prokatalektischen Metren sind nur besondere Arten der Asynarteten.

Die bisherigen Bearbeiter der Metrik haben diese Theorie der alten Metriker unberücksichtigt gelassen. Freilich fällt sie in dem kleinen Encheiridion des Hephästion nicht allzusehr in die Augen. Um sie in ihrem ganzen Umfange herzustellen, sind ausser Marius Victor. hauptsächlich die Scholien zu Hephästion Cap. 15 herbeizuziehen, deren Inhalt sich um so mehr dem Auge entziehen konnte, weil die Ausgaben gerade in dem Allerwichtigsten den Text gegen die richtige Ueberlieferung der Handschriften in einer über alle Maassen unbesonnenen Weise entstellt haben. So ist es denn gekommen, dass die Lehre von den Asynarteten, obwohl einer der bedeutendsten Puncte der gesammten metrischen Tradition, zum grossen Schaden unserer Einsicht in die antiken Metra, völlig unbekannt geblieben war. Bentley konnte sich nicht in ihr zurecht finden und bezog deshalb den Namen Asynarteten auf einige Verse des Archilochus und des ihm nachfolgenden Horaz, in denen im Inlaute bei der Vereinigung der Kola Hiatus oder συλλαβὴ ἀδιάφορος zugelassen ist. Dabei hat es G. Hermann bewenden lassen und bis auf den heutigen Tag werden wohl die Meisten unter asynartetischer Bildung jene Eigenthümlichkeit in den Versen des Archilochus und Horaz verstehen. Diese Vorstel-

*) Hephaest. p. 56. Vgl. Mar. Vict. p. 82: *Praeter has autem depositiones* (ἀκαταληξία, κατάληξις, βραχυκατάληξις, ὑπερκατάληξις) *est aeque quae* δικαταληξία *nominatur* (mit grobem Missverständnisse in der hinzugefügten Erklärung).

**) Hephaest. p. 54.

lung muss aber völlig aufgegeben werden. Es ist nicht der Mühe werth, gegen sie zu polemisiren, denn sie löst sich von selber auf, so wie wir den von den Alten überlieferten Stoff herbeiziehen. Wir müssen denselben auf unser gegenwärtiges Capitel und auf den Abschnitt von den ungleichförmigen Metren vertheilen, denn nicht nur die jetzt in Rede stehenden gleichförmigen Metra, sondern auch die ungleichförmigen können asynartetisch gebildet sein. Hephästion hat beide Arten der Asynarteten verbunden, wir ziehen die Trennung vor, weil sich die asynartetische Bildung (d. h. die inlautende Katalexis) der einfachen Metra ihrem ganzen Wesen nach unmittelbar an die auslautende Katalexis anschliesst.

Ein Metrum, in dessen Inlaute sich die Semeia der auf einander folgenden Tacte, Arsen und Thesen, in ununterbrochenem und continuirlichem Wechsel an einander schliessen, dergestalt, dass ein jedes von ihnen durch die Silben des Metrums seinen vollständigen Ausdruck findet, heisst Metrum connexum. Dieser Name ist uns blos von einem lateinischen Metriker überliefert, Marius Victorinus p. 193*), bei Hephästion und den übrigen Griechen findet er sich nicht, doch kann er im Griechischen nicht anders als μέτρον συνάρτητον gelautet haben. Alle bisher von uns betrachteten Metra sind Metra connexa, denn in ihnen allen findet fortlaufende Continuität der Arsen und Thesen statt; wenn in ihnen ein Tacttheil an irgend einer Stelle fehlte, so fehlte er in der Apothesis oder im Auslaute**). An der Grenze zweier auf einander folgender Metren oder Verse war dort die Continuität der Semeia unterbrochen, nicht aber innerhalb ein und desselben Metrums. Sie kann aber in gleicher Weise auch innerhalb desselben Metrums unterbrochen sein. Dann heisst es eben deshalb, weil hier keine Continuität der sprachlichen Semeia stattfindet, Metrum inconnexum, μέτρον ἀσυνάρτητον. Der Name ist äusserst passend gewählt worden. Er bezieht sich nicht auf die Unterbrechung derjenigen Continuität, welche die Alten συνάφεια nennen, nicht auf eine Zulassung des Hiatus oder der kur-

*) Als Ueberschrift des lib. IV: *De connexis inter se atque inconnexis quae Graeci* ἀσυνάρτητα *vocant.* (Vgl. p. 119. 146: ἀσυνάρτητα i. e. *inconnexa.*) Vor das vierte Buch freilich gehört diese Ueberschrift nicht und kann im Original des Mar. Victor. nicht an diesem Orte gestanden haben.

**) Wir wollen hierbei nicht urgiren, dass in den katalektischen Anapästen und Iamben nicht sowohl die letzte, als vielmehr die vorletzte Silbe des Metrums fehlt.

zen Thesis im Inlaute des Metrums, wie Bentley und G. Hermann annahmen, sondern auf die Continuität des Rhythmizomenon in Beziebung auf die rhythmischen Momente, auf Tact und Tacttheile. Freilich müssen wir hier gleich wieder die Thatsache betonen, dass der Rhythmus ebenso gut im asynartetischen wie im katalektischen Metrum trotz der Unterbrechung der sprachlichen Continuität oder trotz der Unterdrückung eines sprachlichen Semeion seinen vollen und ungeschmälerten Gang hat. Die Worte des Quintilian Instit. 9, 4, 50. 55, dass zwar das Metrum, aber nicht der Rhythmus eine Katalexis oder, wie er sagt, eine certa clausula oder einen certus finis hätte, gilt nicht blos von der auslautenden, sondern auch von der inlautenden Katalexis: *Rhythmi ut dixi neque finem habent certum* (vorher hatte er dies *certa clausula* genannt) *nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione et positione, ad finem usque decurrunt.* Die Zeitgrösse der inlautenden Katalexis muss ebenso wie die der auslautenden, ohne dass dem Rhythmus Eintrag geschieht, entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden Länge ergänzt werden. Die asynartetische Bildung verändert nicht den Tact, wohl aber die gewöhnliche Tactform des πούς, nicht den Rhythmus, sondern die Rhythmopöie (er bringt eine μεταβολὴ κατὰ θέσιν ῥυθμοποιίας hervor). Ihre Wirkung ist, wie gesagt, die Pause oder die Dehnung einer einzigen langen Silbe zur Zeitgrösse des ganzen katalektischen Tactes im Inlaute des Verses, sehr einfache rhythmische Kunstmittel, deren bei uns keine rhythmische Composition entbehrt, durch deren Anwendung aber der antike ῥυθμοποιός die wirksamsten rhythmischen Effecte erzielt. Niemand hat die asynartetische Bildung in den einfachen Metren häufiger angewandt als Aeschylus und gerade durch sie erreicht er das grossartige Pathos im Rhythmus seiner Chorgesänge. Dem ältesten Metrum der griechischen Poesie ist sie fremd: im gleichmässigen Hexameter der alten Nomoi und des Epos reihen sich Thesen und Arsen in ununterbrochener Continuität an einander.

Nach der bei dem Schol. Heph. p. 87 und Mar. Victor. p. 142 ff. überlieferten Theorie der Metriker gibt es 64 Arten von Asynarteten. Die meisten davon sind keine gleichförmigen, sondern ungleichförmige Metra, und wir können erst bei der Darstellung der letzteren die sämmtlichen 64 Arten vorführen. Es wird sich dort zeigen (Cap. 7), dass diese Classification durchaus keine Spielerei oder unnütze Combination ist; hier kann das an-

tikc System nur ganz im allgemeinen dargelegt werden. Es gibt mit Einschluss der ungleichförmigen Metren 9 μέτρα πρωτότυπα. Von ihnen kommt aber das neunte, das παιωνικόν, bei den Asynartcten nicht in Betracht; denn es gibt nach den Alten keine Päonen mit asynartetischer Bildung. Da bleiben also „*excepto rhythmo paeonico*“ Mar. Vict. p. 142 8 μέτρα πρωτότυπα übrig. Ein trochäisches Kolon kann mit einem folgenden trochäischen Kolon, aber auch mit einem Kolon der übrigen μέτρα πρωτότυπα (excepto paeonico) zu einem Metrum verbunden werden. So entstehen 8 verschiedene Verbindungen. In derselben Weise kann aber auch ein iambisches, dactylisches, anapästisches, choriambisches, antispastisches Kolon und ein ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος mit einem Kolon jeder der acht μέτρα πρωτότυπα verbunden werden. Hiernach ergeben sich 64 Arten von Metren, ein jedes entweder aus Kola desselben πρωτότυπον oder verschiedener πρωτότυπα zusammengesetzt. Diese Metra können sowohl synartetisch wie asynartetisch gebildet sein. S i e s i n d a s y n a r t e t i s c h, w e n n d a s e r s t e K o l o n k a t a l e k t i s c h i s t. Denn hat bereits das erste Kolon seine certa clausula oder seinen certus finis, um uns der oben angeführten Worte des Quintilian zu bedienen, so ist die Continuität der Arsen und Thesen damit abgeschnitten, und da die Katalexis zunächst der Apothesis oder dem Ende des Metrums angehört, so sollte man erwarten, dass das erste Kolon eigentlich ein Metrum oder einen Vers für sich bilde. Aber trotz der mangelnden Continuität ist es dennoch mit einem zweiten Kolon zu einem Verse vereint. Dies ist der Sinn, in welchem die allerdings ohne die Scholien nicht leicht zu verstehende Definition zu fassen ist, welche Hephästion von den Asynartetcn gibt*) — es ist dies ganze Capitel nachweislich nicht mit der Verständlichkeit wie die vorausgehenden ausgearbeitet (zu den einzelnen Namen, welche er für die Unterarten der Asynarteten gebraucht, hat er jegliche Definition hinzuzufügen vergessen und Niemand wird sich hier ohne die Scholien zurecht finden können, vor Allen nicht der Anfänger, dem Hephästion sein Encheiridion bestimmt) — es macht dies ganze Capitel entschieden den Eindruck, dass hier Hephästion aus einem seiner grösseren metrischen Werke excerpirt (die Pro-

*) Zu Anfang Cap. 15. Wir müssen die Analyse derselben bis zur Besprechung der ungleichförmigen Asynarteten verschieben.

leg. des Longin nennen als solches sein Werk in drei Büchern S. 96), ohne die Lücken gehörig überarbeitet zu haben.

Wir sagten: von den 64 Verbindungen ist jede ein Asynartet, deren erstes Kolon katalektisch ist. Damit ist aber nicht gesagt, dass jede andere Verbindung (mit akatalektischem Kolon im Inlaut) ein μέτρον συνάρτητον oder metrum connexum sei. Es wird sich vielmehr zeigen, dass es auch unter den Verbindungen der letzteren Art Asynarteten gibt. Zunächst muss hier die von den Alten über die Form der zu einem μέτρον zu verbindenden Kola aufgestellte Theorie im allgemeinen erörtert werden. Die letzten Nachrichten davon haben sich in die Metrik des Marius Victorinus und Aristides verlaufen.

Bei dem ersteren lesen wir p. 140: *Per mixtiones colorum (i. e. membrorum) in metris quadripartita e[st ratio. Metra enim]*
aut ex duobus colis imperfectis conciliantur,
aut duobus perfectis,
aut ex perfecto et imperfecto,
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto.
Was Victorinus auf die letzten Worte folgen lässt: *quod* ἀσυνάρτητον *appellavimus metrum, quale est ex iambico dimetro [a] catalectico et ithyphallico compositum, ita „jubar superne alitum | lucet arce caeli"* u. s. w. gehört nicht an diese Stelle —, er selber hat, wie zu bemerken ist, von den Asynarteten ganz und gar keine Kenntniss, und was er schreibt, hat er alles in der gedankenlosesten Weise aus verschiedenen Stellen seines Originals compilirt, auch die in Rede stehende Stelle über die vierfache Art, das Metrum aus Kola zusammenzusetzen. Die dort in viereckige Klammern eingeschobenen Worte fehlen dem Texte, der Zusammenhang macht sie nothwendig, für die Sache sind sie gleichgültig.

Was wir unter colon oder membrum perfectum und imperfectum zu verstehen haben, ist klar: das perfectum ist das κῶλον ἀκατάληκτον, das imperfectum ist das κῶλον καταληκτικόν, für welches man als specielle Bezeichnung auch den Namen κόμμα oder τομή gebrauchte.

1. Das metrum ex duobus colis imperfectis i. e. catalecticis ist ein μέτρον δικατάληκτον nach Heph. 56.

2. Das metrum ex duobus perfectis i. e. acatalectis ist ein μέτρον ἀκατάληκτον.

3. Das metrum ex perfecto et imperfecto i. e. acatalectico et catalectico ist ein μέτρον καταληκτικόν.

4. Das metrum ex imperfecto et perfecto i. e. catalectico et *acatalecto* ist ein μέτρον προκατάληκτον nach Heph. p. 54, welcher den Vers der Sappho

ἔςτι μοι καλὰ πάις χρυςέοιςιν ἀνθέμοιςιν,

den er auf diese Weise in Kola abtheilt,

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑,

ein προκατάληκτον nennt, ἐκ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς τοῦ „ἔςτι μοι καλὰ πάις" καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου τοῦ „χρυςέοιςιν ἀνθέμοιςιν".

Also akatalektisch, katalektisch, prokatalektisch und dikatalektisch sind die vier Kategorieen des Metrums in Beziehung auf die Apothesis der in ihm enthaltenen Kola. In der Reihenfolge des Marius Victorinus steht das dikatalektische Metrum voran — an diesen Platz ist es aber wohl nur durch die Schuld seines flüchtigen Excerpirens gekommen.

Gehen wir auf die Parallelstelle der Metrik des Aristides über p. 56. Es ist dieselbe, auf welche Lachmann in missverstandener Weise seine Theorie der melischen Metra der Tragiker basirt hat. Aristides sagt von den Asynarteten: τούτων δὲ

τὰ μὲν ἐκ δυοῖν μέτρων ἓν ἀποτελεῖ κῶλον,
τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς ἢ μέτρου καὶ τομῶν,
ἢ ἐκ πασῶν τομῶν,
ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου [ἢ τομῶν] καὶ μέτρου.

Die in den Handschriften fehlenden Worte ἢ τομῶν hat Meibom ergänzt und die darauf folgende handschriftliche Lesart καὶ μέτρων in der angegebenen Weise καὶ μέτρου emendirt. Ohne Zweifel richtig, denn die hier (in der vierten Zeile) angegebenen Verbindungen sollen sichtlich die Umkehrung der in der zweiten Zeile namhaft gemachten Arten der Verbindung sein.

Was in dieser Stelle unter τομή zu verstehen ist, kann nicht fraglich sein. Es ist dasselbe wie κόμμα oder κῶλον καταληκτικόν. Aber wie kann ein κόμμα zusammen mit einem μέτρον, wie hier durchgängig gelehrt wird, ein κῶλον bilden? Es ist ja gerade umgekehrt μέτρον das Ganze und κῶλον der in dem ganzen μέτρον enthaltene Theil. Wir dürfen uns darüber bei Aristides nicht verwundern, denn auch ihn trifft, und zwar fast ganz in demselben Grade, derselbe Vorwurf wie den Marius Victorinus;

er excerpirt höchst leichtsinnig Sachen, die er nicht versteht: seine Kenntnisse in der Metrik sind ebenso wenig fest wie in der Rhythmik und Harmonik. Emendirt werden darf hier nicht an seinem Texte, denn die gegenseitige Verwechslung der Begriffe κῶλον und μέτρον erstreckt sich durch die sämmtlichen hier vorliegenden Sätze, aber in dem Originale, aus welchem er excerpirt, war da, wo wir bei Aristides das Wort κῶλον lesen, μέτρον geschrieben und umgekehrt κῶλον statt μέτρον. Noch in einer anderen Weise ist er von seinem Originale abgewichen, wenn dies, was auch möglich ist, nicht etwa bloss eine Umstellung in der aristideischen Handschrift ist. Nämlich die Worte ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου κτλ. gehören unmittelbar hinter die in unserer zweiten Zeile enthaltenen Worte: τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς κτλ., denn nur von dieser Art der Verbindung, nicht aber von dem folgenden ἢ ἐκ πασῶν τομῶν, enthalten sie die Umkehrung (vgl. ἀνάπαλιν). Nehmen wir an, dass die Worte ἢ ἐκ πασῶν τομῶν an die vierte Stelle gehören, so bleibt gar kein Zweifel, dass das Original, welchem Aristides folgt, dasselbe ist wie das Uroriginal, auf welches die oben angeführte Stelle des Marius Victorinus zurückgeht:

	Μέτρον ἀκατάληκτον
Metra aut ex duobus colis perfectis	τὰ μέν ἐκ δυοῖν κώλων ἓν ἀποτελεῖ μέτρον
	Μέτρον καταληκτικόν
aut ex perfecto et imperfecto	τὰ δὲ ἐκ κώλου καὶ τομῆς ἢ κώλου καὶ τομῶν
	Μέτρον προκατάληκτον
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto	ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ κώλου ἢ τομῶν καὶ κώλου
	Μέτρον δικατάληκτον
aut ex duobus imperfectis conciliantur.	ἢ ἐκ πασῶν τομῶν.

Das Original des Marius Victorinus wird nicht minder als Aristides *ex duobus colis perfectis* an erster Stelle gehabt haben, denn, wie bereits oben bemerkt, ist dies ja gerade das μέτρον

ἀκατάληκτον. Dass das Uroriginal sowohl für Victorins Darstellung wie für Aristides die Metrik des Heliodor war, darauf weisen vielfache andere Indicien hin. Die Worte *aut contra* als lateinische Version von ἢ ἀνάπαλιν, so wie die ganze lateinische Fassung rühren dann von Juba her. Er hat mit Verständniss übersetzt. Aber die lateinische Fassung ist etwas abgekürzt, denn Aristides sagt, dass ein Metrum nicht blos ἐκ κώλου καὶ τομῆς und umgekehrt τομῆς καὶ κώλου, sondern auch ἐκ κώλου καὶ τομῶν und umgekehrt τομῶν καὶ κώλου gebildet sein könnte. Es kann also das Metrum auch ein katalektisches mit mindestens zwei katalektischen Kola enthalten, und hiernach dürfen wir auch die zuletzt genannte Art der Verbindung ἐκ πασῶν τομῶν nicht blos auf zwei katalektische Kola beschränken. In diesem Falle ist das μέτρον ein τρικατάληκτον. Dies Wort kommt zwar bei Hephästion nicht vor, aber dass es einen auch bei ihm zugänglichen Begriff bezeichnet, geht aus dem Ausdruck ἀσυνάρτητον τριπενθημιμερές hervor, den er p. 95 neben διπενθημιμερές gebraucht. Ein μέτρον τριπενθημιμερές ist eben ein solches, welches ἐκ τριῶν τομῶν besteht.

Es ist hier nun nicht unberücksichtigt zu lassen, dass zwar nicht Marius Victorinus, wohl aber Aristides die sämmtlichen vier Arten der Metra, die akatalektischen, katalektischen, prokatalektischen und di- und trikatalektischen als Unterarten der Asynarteten nennt. Wir wiederholen hierbei, dass die prokatalektischen und di- oder trikatalektischen stets Asynarteten sind, dass aber auch manche akatalektische und katalektische Metra asynartetische Bildung haben. Insofern sich die asynartetische Bildung auf die gleichförmigen Metra bezieht, von denen wir hier zu handeln haben, bezeichnet man die prokatalektischen und dikatalektischen als ἀσυνάρτητα μονοειδῆ, die akatalektischen und katalektischen als ἀντιπαθῆ und zwar näher als ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας. Nach diesen beiden Classen hat sich die specielle Erörterung der Asynarteten zu richten.

Bevor wir uns aber dem Speciellen zuwenden, haben wir noch einen ferneren allgemeinen Grundsatz, den die metrische Tradition über die asynartetische Bildung aufstellt, zu berücksichtigen. Er ist uns blos durch Marius Victorin. p. 144—147 unter Berufung auf gewichtige Autoritäten überliefert: *„ut maiores nostri in hac arte sublimes* (d. i. Juba und in letzter Instanz dessen Quelle Heliodor) *tradiderunt“* (p. 145).

Der erste Bestandtheil eines asynartetischen Metrons ist, wie wir gesehen, entweder ein κόμμα (τομή) oder ein κῶλον. In jener Stelle des Victorinus wird nun dies κόμμα oder κῶλον seinem μέγεθος nach näher specialisirt. Das μέγεθος nämlich, so heisst es, ist ein achtfaches: 1) die brachykatalektische Dipodie (oder Monometron, wie Victorinus sagt), 2) die katalektische Dipodie, 3) die akatalektische Dipodie, 4) die hyperkatalektische Dipodie, 5) die brachykatalektische Tetrapodie (Dimetron), 6) die katalektische Tetrapodie, 7) die akatalektische Tetrapodie, 8) die hyperkatalektische Tetrapodie. Diese 8 Kategorieen sind in ihrer Gesammtheit nur auf die Metra des 3- und 4-zeitigen (nicht aber des 6-zeitigen) Tactgeschlechtes anwendbar.

	τροχαϊκά:	δακτυλικά:*)
brachykat. Dipodie	– ⏓	– –
katalekt. Dipodie	– ⏑ –	– ⏑ ⏑ –
akatalekt. Dipodie	– ⏑ – ⏒	– ⏑ ⏑ – –
hyperkat. Dipodie	– ⏑ – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
brachykat. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏒	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – –
katalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –
akatalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – –
hyperkatal. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –

	ἰαμβικά:	ἀναπαιστικά:
brachykat. Dipodie	⏑ –	⏑ ⏑ –
katalekt. Dipodie	⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – –
akatalekt. Dipodie	⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Dipodie	⏑ – ⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
brachykat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –
katalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – –
akatalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkatal. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Der Bericht bei Mar. Vict. hat nur aus 2 Bestandtheilen (κόμματα, κῶλα) zusammengesetzte Asynarteten im Auge (dasselbe war auch bei Mar. Vict. 140 der Fall, während die Parallelstelle des Aristides auch den aus mehr als 2 Bestandtheilen zusammengesetzten Rechnung trug). Auch für den zweiten Bestandtheil solcher Asynarteten besteht nach Victorinus dieselbe Norm des

*) Trotzdem dass Victorinus durch die Ueberlieferung der in Rede stehenden Theorie unsere Einsicht in die Metrik nicht wenig fördert, so hat er doch selber von dem, was er aus seiner Quelle über die Asynarteten excerpirt, so gut wie gar kein Verständniss. Davon liefern die Beispiele, welche er p. 144 den 8 κόμματα δακτυλικά hinzugefügt hat, einen noch schlagenderen Beweis als selbst seine thörichte Definition der δικαταληξία.

Megethos wie für den ersten, und so kann denn nach ihm eine jede der genannten Dipodieen sowohl als erster wie als zweiter Bestandtheil des Asynarteten fungiren. Da kann nun, heisst es, z. B. ein jedes der 8 trochäischen Megethe mit einem jeden von ihnen (d. h. sowohl mit sich selber, wie mit jedem der 7 übrigen) verbunden werden und so ergibt sich eine grosse Zahl asynartetisch-trochäischer Metra*) von sehr verschiedenem Umfange, uud nicht nur Verbindungen der Tetrapodieen wie

---

*) Für jedes πρωτότυπον sollen sich auf diese Weise 64 Verbindungen herausstellen, nicht nur bei Trochäen, Dactylen, Iamben, Anapästen, sondern auch (und hierin zeigt sich die verschlechternde Hand des Heliodor) bei den 4 μέτρα πρωτότυπα des τρίτον γένος, nämlich den Choriamben, Antispasten und beiden Ionici, denn auch für jedes von diesen werden 8 Megethe von dem brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron statuirt.

Es wird dann aber noch weiter gelehrt: ein jedes Megethos kann nicht blos mit den verschiedenen Megethen desselben μέτρον πρωτότυπον, sondern — und hiermit wird aus der Klasse der gleichförmigen Metra in die der ungleichförmigen hinübergegangen — auch mit den Megethen eines jeden der übrigen 7 πρωτότυπα verbunden werden. So kann z. B. die katalektische trochäische Dipodie den Anlaut von 64 verschiedenen Metren bilden, indem sie mit den sämmtlichen 64 zu einem Asynarteton verwendbaren Megethen zusammengesetzt sein kann. Die sämmtlichen 8 Megethe eines πρωτότυπον ergeben demnach, ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, 8 . 64 = 512 Metra: *„efficitur numerus differentiarum in unaquaque metri specie* [d. i. in jedem πρωτότυπον] *CCCCCXII.“* Die sämmtlichen Megethe aller 8 πρωτότυπα (also 8 . 8 Megethe), ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, ergeben schliesslich die Gesammtsumme von 8 . 8 . 64 = 8 . 512 = 4096 Metren —, *„manifestum apud omnes erit . . . metrorum principalium multiplicationibus octies quingentas XII differentias fieri quae in summam maioris numeri redactae efficient differentiarum, quibus* ἀσυνάρτητα *i. e. inconnexa colliguntur, MMMMXCVI genera, quae per metrorum clausulas mutua earundem alternatione efficiuntur“*.

Also insgesammt 4096 verschiedene asynartetische Verse! Es lässt sich recht gut denken, dass man von bestimmten richtigen Voraussetzungen aus eine Zahl der möglicher Weise zu bildenden Asynarteten (freilich nicht der in der wirklichen Praxis vorkommenden) berechnen könnte. Aber die hier durch Victorinus mitgetheilte Berechnung der *„maiores in hac arte* (sc. *metrica*) *sublimes“* ist falsch. Denn 1) ist es falsch, dass von jedem der 8 πρωτότυπα acht verschiedene Megethe vom brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron sich bilden lassen, denn es ist dies nur für die 4 oben angeführten πρωτότυπα des 3- und 4-zeitigen Tactes möglich. 2) Es kann keineswegs von den in asynartetischen Mètren verwendbaren Megethen ein jedes mit einem jeden verbunden werden. 3) Zudem ergibt eine nicht unbedeutende Anzahl der von Victorinus statuirten Verbindungen keine asynartetischen, sondern vielmehr synartetische Metra, z. B. die Verbindung einer akatalektischen Tetrapodie mit jedem der 8 Megethe desselben Prototypons.

Der innige Zusammenhang der statuirten 64 . 64 einzelnen asynartetischen Metra mit den oben besprochenen 64 Klassen der asynartetischen Metra liegt zu Tage. Sowohl bei der Berechnung der Klassen wie der Species ist das μέτρον παιωνικόν aus der Zahl der πρωτότυπα

‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

sondern auch die in Hephästions Encheiridion nicht erwähnten Verbindungen der Dipodieen

‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒
‒ ⏑ ‒ ‒ ⏒

sind nach antiker Theorie trochäische Asynarteten. Wir werden daher jedesmal bei den einzelnen Klassen der Asynarteten die über diesen Punct so kargen Ergebnisse des Hephästioneischen Encheiridions durch die in jener Stelle des Marius Victorinus enthaltenen Daten zu ergänzen haben.

§ 21.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.

Μονοειδές ist, wie wir wissen, die mit καθαρόν gleichbedeutende allgemeine Bezeichnung des gleichförmigen, d. h. des aus gleichen πόδες μετρικοί bestehenden Metrums. Die Bestandtheile desselben gehören „Ein und demselben metrischen εἶδος" an. Ist nun in einem aus mehreren Kola zusammengesetzten μέτρον μονοειδές jedes Kolon akatalektisch (z. B. im dactylischen Hexameter) oder nur das anlautende Kolon akatalektisch (z. B. im anapästischen, trochäischen, iambischen Tetrameter), so ist es ein συνάρτητον μονοειδές. Hat aber ein μέτρον μονοειδές ein katalektisches Kolon im An- oder Inlaute, so ist es ein ἀσυνάρτητον μονοειδές. Der antike Name ἀσυνάρτητον μονοειδές (He-

ausgeschieden, während dagegen dem ἀναπαιστικόν eine Stelle darunter eingeräumt ist. Das letztere konnte, wie wir wissen, nicht vor Heliodor geschehen, und demselben Metriker dürfen wir auch die Ausschliessung des μέτρον παιωνικόν beimessen, da sowohl in den auf ihn zurückgehenden Darstellungen lateinischer Metriker, wie auch in den metrischen Scholien des Heliodor zu Aristophanes die Päonen nicht als metra, sondern vielmehr als „rhythmi" gefasst werden. Bd. 1, § 19. Die uns in den scholl. Hephaest. und bei Victor. vorliegende Theorie von den Klassen und Species der Asynarteta rührt erst von Heliodor oder zum Theil vielleicht von einem späteren Heliodoreer, sei dies nun Juba oder irgend ein anderer, her. Aber trotz dieses späten Datums und trotz der vielen in der uns überkommenen Ueberlieferung liegenden Verkehrtheiten müssen wir hier wie in allen ähnlichen Fällen den Grundsatz festhalten, dass das Fundament dieser Ueberlieferung ein gutes und altes ist. Wir haben die Mittel, dasselbe von den Zusätzen späterer Hand zu befreien, und in der hierdurch wieder zu ermittelnden ursprünglichen Gestalt hat es auch für unsere heutige Wissenschaft der Metrik eine fundamentale Bedeutung.

phästion gebraucht ihn nicht in seinem Encheiridion, wohl aber fügen ihn die Scholien p. 87 hinzu) erklärt sich auf diese Weise von selber.

Die gleichförmigen Metra (μονοειδῆ, καθαρά) sondern sich nach vier γένη, je nachdem die Tacte, woraus sie bestehen, τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι oder ἑξάσημοι sind. Da aber das aus πόδες πεντάσημοι bestehende päonische Metrum nach der Theorie der Alten keine asynartetische Bildung zulässt, so kommen die einfachen Asynarteten nur in den drei übrigen γένη vor, dem dreizeitigen, vierzeitigen und sechszeitigen. Das schol. Heph. p. 87 redet blos von ἀσυνάρτητα ἀπὸ τετρασήμων und ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων sc. ποδῶν, aber hiermit sind die ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τρισήμων, d. h. die trochäischen und iambischen Asynarteten keineswegs ausgeschlossen, denn es werden dort die dreizeitigen Trochäen und Iamben wegen ihrer dipodischen Messung unter den ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων mit inbegriffen. Aus demselben Grunde nannte man nach schol. Heph. 35 und Victor. 83 die das trochäische und iambische Metrum umfassende ἐπιπλοκή nicht blos ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίσημος, sondern auch ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ ἑξάσημος.

I.

'Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus vierzeitigen Tacten.

Asynartetische Dactylen.

Als Beispiel der ἀσυνάρτητα μονοειδῆ nennt schol. Heph. p. 87 das elegische Metrum: τῶν ἀσυναρτήτων μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ*), μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν (Hephästion selber führt es schlechthin als ἀσυνάρτητον auf, ohne dabei auf die besondere Asynarteten-Klasse einzugehen). Unter allen asynartetischen Bildungen die älteste, geht es unmittelbar von dem aus 2 tripodischen Reihen bestehenden ἡρῷον aus, dem es sich jedesmal als vorangehendem Begleiter zugesellt:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́

Jede der beiden im ἡρῷον akatalektisch gebildeten Reihen ist im ἐλεγεῖον eine katalektische, d. h. ihr auslautender leichter

*) d. i. 8 Klassen der ἀσυνάρτητα μονοειδῆ nach den mit Ausschluss der Päonen übrig bleibenden 8 πρωτότυπα.

Tacttheil ist nicht durch die λέξις, sondern durch eine zweizeitige Pause ausgedrückt, August. de mus. 4, 14 *cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine qualis iste est*

gentiles nostros inter oberret equos.

Sensisti enim me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Vgl. Quint. Inst. 9, 7, 98. Das ἡρῷον ist ein akatalektisches, das ἐλεγεῖον ein dikatalektisches ἑξάμετρον δακτυλικόν, das den Namen πεντάμετρον nur der Unverständigkeit späterer Metriker verdankt. Mit Rücksicht auf die in der Grenzscheide der beiden Kola unterbrochene Continuität von Thesen und Arsen sagt dasselbe schol.: es fehle den beiden Kola die ἕνωσις, es bestehe keine κοινωνία: Τὸ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται... Διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει [Ἡφαιστίων] οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα*).

Ausser dem ἐλεγεῖον werden im Encheiridion Hephästions und seinen Scholien keine weiteren ἀσυνάρτητα δακτυλικά aufgeführt, wir haben deshalb die durch Mar. Victorin. p. 144 ff. auf uns gekommenen Angaben herbeizuziehen. Hiernach kann das als erstes Kolon des ἐλεγεῖον fungirende μέρος δακτυλικόν – ⏑⏑ – ⏑⏑ – mit jedem δακτυλικόν von der brachykatalektischen Dipodie bis zur hyperkatalektischen Tetrapodie zu einem ἀσυνάρτητον δίκωλον zusammentreten:

1. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
2. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
3. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
4. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
5. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
6. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – –
7. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –
8. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –

Hiervon sind, abgesehen von No. 5 (dem ἐλεγεῖον), folgende nachzuweisen: Nr. 3 (noch durch ein drittes κόμμα δακτυλικόν erweitert) Sept. 321:

*) Der Scholiast will hiermit die von Hephästion p. 47 über die ἀσυνάρτητα aufgestellte Definition erläutern: Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου. Die Erläuterung ist sicherlich die richtige, wenn gleich Hephästion bei den ἐπισύνθετα das Wort ἀσυνάρτητον noch in einer umfassenderen Bedeutung gebraucht, worüber das Nähere bei den ungleichförmigen Metren.

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' | ὠγυγίαν Ἀίδα προϊά|ψαι, δορὸς ἄγραν.

No. 4. οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ | τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεύς Agam. 1022.

No. 6. καί σ' οὔτ' ἀθανάτων | φύξιμος οὐδείς Antig. 787. Aias 629. Oed. C. 701.

No. 7. λαΐδος ὀλλυμένας | μιξοθρόου Sept. 331.

No. 8. . . . . μὲν βάσις ἀγλαΐας | ἀρχά Py. 1, 2.

Alle diese Asynarteten kommen in ihrem ersten Komma mit dem asynartetischen Elegeion überein und haben wie dieses im Inlaute eine Pause (oder bei mangelnder Cäsur eine τομή der Länge). Nur im Auslaute differiren sie. In wie weit hier bei jedem einzelnen eine Pause zu statuiren ist, brauchen wir nicht zu erörtern; nur der schliessende Spondeus in No. 8 verdient besondere Beachtung. Nach der Theorie der Metriker ist er, wie wir gesehen, eine brachykatalektische dactylische Dipodie, steht also an der Stelle von 2 dactylischen Tacten. Für das vorliegende Metrum ist es wahrscheinlich, dass dieser Umfang durch Dehnung einer jeden Länge, wie auch Böckh und Hermann angenommen haben, erreicht wurde (nicht durch Hinzufügung einer vierzeitigen Pause).

Aber nicht blos das erste Komma des Elegeion, sondern auch die **katalektische dactylische Dipodie** fungirt nach jener Stelle des Marius Victorinus als Anlaut dactylischer Asynarteten. Insbesondere wird dies μέρος δακτυλικόν wiederum mit einer katalektischen oder mit einer akatalektischen dactylischen Dipodie verbunden, und so entsteht ein asynartetisches δίμετρον δακτυλικὸν δικατάληκτον und προκατάληκτον

1. – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – προκατάληκτον.
2. – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – δικατάληκτον.

Beide Formen scheinen nur als Schluss längerer μέτρα oder ὑπέρμετρα vorzukommen. So ist die Form 2 und 1 zu einem prokatalektischen τετράμετρον vereint:

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ|μα στυφελίζων μέγας Ἄρης Antig. 139.

Drei katalektische dactylische Dipodieen sind vereint:

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων Aesch. Suppl. 57.

Ferner wird sowohl die akatalektische wie die katalektische Dipodie

mit der im Elegeion erscheinenden katal. Tripodie zu längeren Asynarteten vereint:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

ἔστι δὲ κὰκ πολέμου τειρομένοις βωμὸς Ἄρης φυγάσιν ibid. 82.

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́ –

ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω Oed. Col. 694.

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́ –

οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστόν ibid. 695.

Alle diese Metra und Hypermetra sind der antiken Tradition zufolge als dactylische Asynarteten d. h. als Dactylen mit inlautender Katalexis oder als Dactylen mit Unterdrückung inlautender schwacher Tacttheile aufzufassen*). Die Dactylen können sowohl 4-zeitig, wie auch kyklisch sein, die inlautende Katalexis kann entweder wie im ἐλεγεῖον eine Pause oder eine Dehnung der Länge zum χρόνος τετράσημος oder τρίσημος erfordern, je nachdem eine Cäsur statt findet oder nicht.

Häufiger sind derartige synartetische Bildungen, wenn die dactylische Periode im Auslaute oder Anlaute mit Trochäen gemischt ist. Vgl. die ungleichförmigen Metra. — Die übrigen aus Marius Victorinus zu entnehmenden Bildungsweisen dactylischer Asynarteten übergehen wir, da wir keine Beispiele dafür nachzuweisen vermögen.

Asynartetische Anapästen.

Asynartetische μονοειδῆ ἀναπαιστικά sind der antiken Tradition zufolge solche anapästische Perioden, in welchen ein katalektisches ἀναπαιστικόν mit einem folgenden katalektischen oder akatalektischen ἀναπαιστικόν verbunden ist, z. B.

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑⏑́ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑⏑́ –́ τετράμ. δικατάληκτον.

⏑ ⏑ ⏑⏑́ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ δίμετρ. προκατάληκτον.

*) Wer diese Metra choriambisch nennen will, der gebraucht blos einen anderen Namen, ohne damit das Wesen der Sache zu bezeichnen. Der Tradition folgend, hält man besser den Namen δακτυλικὸν ἀσυνάρτητον fest, der ohnehin älter ist als der erst durch die Grammatiker für βακχεῖος aufgebrachte Name χορίαμβος, wie schon oben gezeigt und zugleich angegeben ist, weshalb die Metra Oedip. R. 498. 499 nicht wie die jetzt in Rede stehenden Metra als asynartetische Dactylen, sondern als synartetisch, d. h. ohne inlautende Katalexis gebildete Metra des sechszeitigen baccheischen oder ionischen Rhythmus aufzufassen sind.

Wenn von den anapästischen παροιμιακά des Tyrtäus nicht ein jedes einzelne ein selbstständiges μέτρον für sich bildete, sondern wenn hier 2 zu einer periodischen Einheit verbunden waren Victor. p. 143, so bildeten sie ein dikatalektisches Tetrametron. Ein prokatalektisches Dimetron findet sich wahrscheinlich:

Pindar Nem. 6, 5 νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις.
Ol. 7, 17 Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν .....

II.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus dreizeitigen Tacten.

Asynartetische Trochäen.

Wir beginnen mit der durch Marius Victorinus uns überkommenen Tradition. Nach ihr kann von den zu Ende des § 20 angegebenen κόμματα τροχαϊκά ein jedes mit einem jeden zu einem trochäischen Metron verbunden werden. Von diesen Verbindungen sind aber diejenigen, welche am Anfange eine vollständige Dipodie oder Tetrapodie haben, keine asynartetischen, sondern synartetische τροχαϊκά. Es bleiben daher als trochäische Asynarteten nur diejenigen Verbindungen übrig, welche, wie Marius Victorinus sagt, mit einem katalektischen, brachykatalektischen oder hyperkatalektischen Komma anlauten. Wir wollen sie mit Uebergehung der nur sehr spärlich nachzuweisenden sog. hyperkatalektischen Bildungen vollständig aufführen.

Mit katalektischer Tetrapodie und Dipodie im Anlaut:

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	8. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	9. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –	10. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –	11. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
5. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑	12. – ⏑ – – ⏑ – ⏑
6. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	13. – ⏑ – – ⏑ –
7. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – –	14. – ⏑ – – –

Mit brachykatalektischer Tetrapodie und Dipodie im Anlaut:

15. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	22. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
16. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	23. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
17. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –	24. – – – ⏑ – ⏑ – –
18. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ –	25. – – – ⏑ – ⏑ –
19. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑	26. – – – ⏑ – ⏑
20. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ –	27. – – – ⏑ –
21. – ⏑ – ⏑ – – – –	28. – – – –

Wir haben hiernach 2 Klassen der asynartetischen Trochäen zu unterscheiden. In den vorliegenden Schemata haben wir die

trochäische Brachykatalexis im Inlaute blos durch den Spondeus, nicht durch den Trochäus bezeichnet, indem wir hierbei den bei den Dichtern sich herausstellenden Thatbestand anticipirten. Schliesslich ist hier darauf hinzuweisen, dass nach Aristides auch Asynarteten aus mehr als 2 Bestandtheilen vorkommen, während sich Marius Victorinus auf diese letzteren beschränkt.

a. Trochäen mit inlautender Katalexis.

1. Gewöhnlich verbindet sich die inlautende Katalexis mit einer Katalexis im Auslaute. Dies sind die τραχαϊκὰ δικατάληκτα, oder wenn im Inlaute nicht Eine, sondern zwei oder drei Katalexen enthalten sind, τροχαϊκὰ τρικατάληκτα (zwei inlautende und eine auslautende Katalexis) und τροχαϊκὰ τετρακατάληκτα (drei inlautende und eine auslautende). — Die am häufigsten vorkommenden trochäischen Metra mit asynartetischer Bildung gehen aus vom katalektischen trochäischen Tetrameter

– ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ | – ᴗ – ᴗ – ᴗ –.

Indem die auslautende Arsis des ersten Kolons unterdrückt wird

– ᴗ – ᴗ – ᴗ – – ᴗ – ᴗ – ᴗ – [2]*),

wird das τετράμετρον καταληκτικόν zum τετράμετρον δικατάληκτον. Das schol. Eurip. Orest. 982 nennt diesen Vers ἀσυνάρτητος ἐκ δύο τροχαϊκῶν ἑφθημιμερῶν. Nach Heph. p. 94 können wir ihn διεφθημιμερὲς τροχαϊκόν nennen. Bei Mar. Vict. p. 143 heisst es metrum Euripidium (denn auch Euripides, aber nicht Sophokles, hat es neben Aeschylus, um den sich die Metriker nicht viel bekümmern, häufig gebraucht). Die beiden κῶλα ἑφθημιμερῆ finden wir bald durch eine Cäsur getrennt, bald nicht:

οἶκτον οἰκτίσαιτ' ἐπει|δὴ πίτνει δόμος δίκας Eum. 516.
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα, τὸν πάθει μάθος Agam. 176.
τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' | ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως Agam. 681.
πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων | νόστον αὐτόμαρτυς ὢν Agam. 988.

In dem einen Falle kann die durch keine Silbe ausgedrückte Schlussarsis des ersten Kolons durch eine einzeitige Pause ausgedrückt werden, im anderen Falle aber, wo eine Wortbrechung statt findet, kann keine Pause angenommen werden, denn inner-

*) Die den asynartetischen Trochäen in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die einzelnen Nummern des auf voriger Seite nach Mar. Vict. ausgeführten Verzeichnisses.

halb desselben Wortes kann keine Pause gemacht werden. Hier muss demnach die Dehnung der schliessenden Länge zu einem den Umfang des ganzen dreizeitigen Tactes ausfüllenden χρόνος τρίσημος eintreten:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗́ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗,

es entsteht eine Tactform, die sich folgendermassen durch unsere Noten ausdrücken lässt:

♩♪| ♩♪| ♩♪| ♩. | ♩♪| ♩♪| ♩♪ ♩𝄾|

Aber auch da, wo eine Cäsur statt findet, darf man überzeugt sein, dass Dehnung viel häufiger als die Pause war. Dies folgt aus dem Eindrucke, welchen nach Aristid. p. 97 die Anwendung der einzeitigen Pause macht: οἱ δὲ (βραχεῖς) τοὺς κενοὺς ἔχοντες (ῥυθμοὶ) ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς. Dieser Charakter widerstrebt ganz und gar der μεγαλοπρέπεια, die sich in jenem verlängerten trochäischen Metron des Aeschylus ausspricht*). Was Aristides in der Metrik allgemein als den Charakter der Katalexis angibt p. 50: συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως, das lässt sich von dem vorliegenden trochäischen Metrum nicht anders denken, als wenn die katalektische Länge gedehnt wird. Wir bemerken, dass es unrichtig ist, wenn man meint, bei einer inlautenden Katalexis stiessen 2 Thesen unmittelbar an einander. Denn die dreizeitige Länge, auf die unmittelbar eine Thesis folgt, ist nicht blos Thesis, sondern Thesis und Arsis zugleich, beide Semeia sind zu einer einzigen Note gebunden.

Unter den τροχαϊκά mit mehr als Einer inlautenden Katalexis (τρικατάληκτα und δικατάληκτα) ist zuerst das seltene τροχαϊκὸν τριεφθημιμερές zu nennen:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ|ήνορος σποδοῦ γεμί|ζων λέβητας εὐθέτους
Agam. 442.

Hier sind drei ἑφθημιμερῆ zu einem trikatalektischen Asynarteton vereint. Häufiger ist die Verbindung von einem ἑφθημιμερές mit katalektischem Ditrochäus:

– ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – [9],

wozu noch ein zweites ἑφθημιμερές hinzutreten kann:

*) Vgl. den der katal. trochäischen Tetrapodie beigelegten „βόμβος τραγικός“ schol. Heph. p. 36.

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν οὐδ' ἀτιμάcω πόλιν Eum. 916.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερείᾳ ξυναρμόcει βροτούς Eum. 494.

μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοίαιcι τοῦ πεπρωμένου Agam. 683.

Der äusseren Silbenform nach könnte man die hier vorkommende katalektische Dipodie für einen Creticus oder Päon halten, aber die Lehre der Alten verlangt entschieden die zuerst genannte Auffassung. Denn bei der Auffassung als fünfzeitiger Päon würde der Vers ein pä°onischer Asynartet sein, den es nach der ausdrücklichen Angabe der Metriker nicht gibt (vgl. oben). Ebenso sind nun auch die in den trochäischen Strophen des Aeschylus so häufigen Verse mit mehreren katalektischen Dipodieen aufzufassen; das von Mar. Vict. p. 133 Euripidium genannte τρικατάληκτον:

– ◡ – – ◡ – – ◡ – ◡ – ◡ –

πᾶc γὰρ ἱππηλάτας καὶ πεδοστιβὴς λεώς Pers. 126.
cπλάγχνα δ' οὔτοι ματάζει πρὸς ἐνδίκοις φρεcίν Agam. 995.
πτῶκα ματρῷον ἅγνιcμα κύριον φόνου Eum. 326.
πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη Choeph. 585.

und das τετρακατάληκτον (mit drei inlautenden Katalexen):

– ◡ – – ◡ – – ◡ – – ◡ – ◡ – ◡ –

cμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελιccᾶν cὺν ὀρχάμῳ cτρατοῦ Pers. 128.
μνηcιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε cωφρονεῖν Agam. 180.

Die scheinbaren Cretici sind sechszeitige katalektische Dipodieen, mag nun der durch das Metrum nicht ausgedrückte sechste χρόνος πρῶτος durch eine einzeitige Pause oder, was wohl gewöhnlich der Fall ist, durch Dehnung der schliessenden Länge dargestellt werden, z. B. für den letztgenannten Vers

Dieser Unterschied vom fünfzeitigen Creticus ist auch für die metrische Formbildung wohl zu beachten. Denn es ist durchgängiges Gesetz für diese katalektischen Ditrochäen, dass nur ihre erste, aber nicht ihre zweite Länge aufgelöst werden kann (sie ist eben eine dreizeitige), während bei den fünfzeitigen Tacten die viersilbige Form – ◡ ◡ ◡ (παίων πρῶτος) sogar häufiger als die dreisilbige – ◡ – ist. Hierdurch sind die asynartetischen Trochäen von den aus Trochäen und wirklichen fünfzeitigen πόδες zusam-

mengesetzten Metren, die in der alten Komödie vorkommen, scharf gesondert:

– ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ | – ᴗ ᴗᴗ – ᴗ –

οὐδέν ἐcτι θηρίον γυ|ναικὸc ἀμαχώτερον Aristoph. Lysistr. 1014.

G. Hermann El. 606 glaubt diesen trochäisch-päonischen Vers den von Hephästion aufgeführten Asynarteten als weiteres Beispiel hinzufügen zu dürfen. Aber gerade dieser ist kein Asynartet, denn die Päonen sind ja überhaupt von den Asynarteten ausgeschlossen. Er ist ein zusammengesetztes tactwechselndes Metrum, nicht asynartetischer, sondern synartetischer Bildung. Für den lässigen κόρδαξ der Komödie ist der Tactwechsel ganz angemessen, aber nicht für die Megaloprepeia des Aeschyleischen Chortanzes.

Es kommen nun in den genannten Strophen des Aeschylus auch ein paar Verse vor, welche lediglich aus katalektischen Ditrochäen bestehen:

ᴗᴗ ᴗ – ᴗᴗ ᴗ – [13]
τόνδ' ἀφαιρούμενοc Eum. 325.
ἐπὶ τὲ τῷ τεθυμένῳ Eum. 329.

– ᴗ – – ᴗ – – ᴗ –
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων Choeph. 587.

Wir haben die hier als selbstständige Metren erscheinenden Bildungen bereits oben in der Verbindung mit einer trochäischen Hephthemimeres kennen gelernt und sie können auch als selbstständige Verse nicht anders als dort, wo sie den ersten Theil eines Verses bildeten, aufgefasst werden, als δικατάληκτα und τρικατάληκτα τροχαϊκὰ ἀcυνάρτητα, wie denn ja auch die bei Victor. erhaltene Theorie der Asynarteten nicht minder trochäische Asynarteten aus 2 katalektischen Dipodieen wie aus 2 katalektischen Tetrapodieen statuirt. Die scheinbaren Cretici derselben können nur ἑξάcημοι διποδίαι oder βάcειc sein. Der Schol. Heph. p. 40 (zur Erläuterung des Capitels von den Päonen) theilt ein jedenfalls sehr interessantes Fragment aus der Metrik des Heliodor mit, worin es heisst: Bei den Päonen sei die Cäsur nach dem einzelnen Päon angemessen, damit die auf diese Weise entstehende ἀνάπαυcιc die βάcειc παιωνικαί (das sind eben die einzelnen Päonen) zu βάcειc ἑξάcημοι mache, welche ἰcομερεῖc seien wie die anderen βάcειc (d. h. wie die sechszeitigen und dabei zweitheiligen βάcειc τροχαϊκαί, ἰαμβικαί). Dies ist der

richtige Sinn der heliodorischen Stelle, deren Wortlaut folgender ist: Ἡλιώδορος δέ φηςι κοςμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυςις διδοῦςα χρόνον ἑξαςήμους τὰς βάςεις ποιῇ καὶ ἰςομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον „οὐδὲ τῷ κνακάλω οὐδὲ τῷ νυρςύλα“. Das hinzugefügte corrupte Beispiel wird sich wohl schwerlich herstellen lassen, als sein metrisches Schema aber steht folgendes fest:

‒ ◡ ‒ ‒ ◡ ‒ ‒ ◡ ‒ ‒ ◡ ‒

Heliodor sagt also, diese Päonen seien sechszeitig, und bringt damit die Cäsur in Zusammenhang. Der wirkliche παίων ist ein πούς πεντάςημος, wie auch die Metriker lehren, und eine andere Messung haben sie bei der melischen Aufführung nicht gehabt; schwerlich haben auch die Metriker, wenn sie die Verse recitirten, die wirklichen Päonen sechszeitig gelesen (dies würde uns wenigstens bei fortlaufenden Päonen oder Cretici sehr schwer fallen, wovon sich jeder, welcher die sechszeitige Messung beim Recitiren versuchen will, überzeugen wird). Es ist nicht anders zu denken, als dass die hier erwähnte sechszeitige Messung der Silbenverbindung ‒ ◡ ‒ eine gute alte Tradition ist, die dem Heliodor überkommen ist, wenn es auch der Fall sein sollte, dass er selber nicht mehr zu unterscheiden wusste, wo diese Silbenverbindung das sechszeitige und wo sie das gewöhnliche fünfzeitige Maass hat.

In allen bisher genannten Metren trifft die inlautende Katalexis die geraden Stellen, denn der Inlaut zeigt nur katalektische Tetrapodieen und katalektische Dipodieen. Wie sich zwei oder mehrere solcher dipodischen τομαί zu einer einheitlichen rhythmischen Reihe verbinden, ist uns hierbei gleichgültig; sicherlich wird aber nicht überall eine jede einzelne Dipodie in der melischen Darstellung eine rhythmische Reihe, d. h. einen selbstständigen Vorder-, Mittel- oder Nachsatz einer musikalischen Periode gebildet haben. Ohne die Melodie, die der ῥυθμοποιός den Worten gegeben, lässt sich hier nichts entscheiden.

2. Die Verbindung einer inlautenden Katalexis mit akatalektischem Auslaute heisst μέτρον προκατάληκτον. Hierher gehört nach Hephästion p. 99 der als προκατάληκτον ἐκ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου bezeichnete Anfangsvers des sapphischen Fragmentes

ἔςτι μοι καλὰ πάις χρυςέοιςιν ἀνθέμοιςιν

ἐμφερῆ ἔχοισα μορφάν, Κλεηὶς ἀγαπατά,*)
ἀντὶ τᾶς ἐγὼ οὐδὲ Λυδίαν πᾶσαν, οὐδ' ἐραννάν.

Diesen drei Versen erkennt Hephästion folgende metrische Schemata zu:

–◡–◡–◡– –◡–◡–◡–◡ [11]
–◡–◡–◡–– ◡–◡–◡––
–◡–◡–◡◡– –◡–◡–◡

Eine so einfältige Strophe wird Sappho nicht componirt haben. Ohne Zweifel lag hier dem Hephästion ein corrupter Text vor, er hätte aber, was uns nicht mehr vergönnt ist, aus den weiter folgenden Versen die richtige metrische Composition erkennen können. Er sagt: τούτων δὲ τὸ μὲν δεύτερον δῆλόν ἐστιν ἀπὸ τῆς τομῆς ὅτι οὕτως σύγκειται ἐκ τοῦ τροχαϊκοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου καὶ τοῦ ἑφθημιμεροῦς ἰαμβικοῦ. Aber weshalb ist man gezwungen, die Abtheilung in Reihen von der Cäsur abhängig zu machen? Schliesst man die erste Reihe mit der Silbe μορ-, dann ist der zweite Vers mit dem ersten isometrisch. Für das Folgende möchte ich hinter ἐγὼ mit Bentley eine Lücke (οὐ θέλοιμ') und mit Hermann die Veränderung von πᾶσαν in ἅπασαν annehmen: dann ist οὐδ' ἐραννάν der Rest eines vierten Verses und das Ganze bildete eine isometrisch tetrastichische Strophe oder, wenn man lieber will, zwei isometrisch distichische Strophen:

ἔστι μοι καλὰ πάις | χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφερῆ ἔχοισα μορ-|φάν, Κλεηὶς ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἐγὼ (οὐ θέλοιμ') | οὐδὲ Λυδίαν ἅπασαν,
οὐδ' ἐραννὰν –◡–| –◡–◡–◡–◡

Denselben prokatalektischen Vers finden wir bei Pindar Ol. 10 (11), 21:

–◡–⏑–◡– –◡–⏑–◡–⏑
οὐδ' ἐρίβρομοι λέον|τες διαλλάξαιντο ἦθος.

Eine andere prokatalektische Form (mit katalektischer erster Dipodie) hat der Pindarische Asynartet Ol. 6, 21:

–◡– –◡–⏑| –◡–⏑–◡–⏑
μαρτυρήσω μελίφθογ|γοι δ' ἐπιτρέψοντι Μοῖσαι,

wo zu dem δίμετρον προκατάληκτον
–◡– –◡–◡ [12]

*) Hephästion selber nennt den auf μορφάν folgenden Bestandtheil ein ἑφθημιμερὲς ἰαμβικόν, die Lesart unserer Handschriften Κλεῖς ἀγαπατά kann also nicht die seinige gewesen sein. Die Aenderung ἀγαπατά stammt von Bentley, Κλεηὶς von Ahrens.

noch ein akatalektisches δίμετρον hinzugefügt ist. Ein δίμετρον προκατάληκτον mit inlautender Katalexis an dritter Stelle zeigt sich Aesch. Eum. 323:

καὶ δεδορκόσιν ποινάν.

In diesen Beispielen ist nur Eine inlautende Katalexis mit akatalektischem Auslaute verbunden. Es gibt aber auch Metra, welche akatalektisch auslauten, aber im Inlaute zwei oder mehrere Katalexen haben. Auch dies sind προκατάληκτα dem Genus nach. Aber wie die Alten καταληκτικά und δικατάληκτα unterscheiden, so müssen wir auch zwischen προκατάληκτα (mit Einer inlautenden Katalexis oder Einer Prokatalexis) und zwischen διπροκατάληκτα (mit zwei Prokatalexen), τριπροκατάληκτα (mit drei Prokatalexen) unterscheiden. Diese Termini werden wir wohl gebrauchen müssen, wenn wir auf speciellere Bildungen eingehen wollen, obgleich sie in keiner der uns vorliegenden metrischen Schriften nachweisbar sind. Τριπροκατάληκτα sind z. B. folgende Aeschyleische Metra:

πυρδαῆ τιν' ἀπρονοίαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινόν Choeph. 607.

κλῦθ'. ὁ Λατοῦς γὰρ ἶνις μ' ἄτιμον τίθησιν Eum. 324.

Alle diese prokatalektischen Bildungen sind seltener als die di- und trikatalektischen, denn gewöhnlich verbindet sich mit der inlautenden zugleich eine auslautende Katalexis.

b. Trochäen mit inlautender Brachykatalexis.

Die Mannigfaltigkeit asynartetischer Bildung ist für die Trochäen noch reicher als sie im Vorausgehenden dargestellt worden. Denn nicht blos die einfache Katalexis, welche nur das einzelne Semeion des trochäischen Tactes betrifft und zur einzeitigen Pause oder zur τομή einer einzigen Länge führt, sondern auch die Brachykatalexis wird im Inlaute der trochäischen Metra angewandt. Bei der Brachykatalexis fehlt dem Metrum ein ganzer πούς, der Rhythmus ist aber auch hier ebenso wie bei der einfachen Katalexis ein ὁλόκληρος, daher muss entweder eine ganze Tactpause oder, was wohl häufiger ist, eine Dehnung der vorletzten brachykatalektischen Länge zum Umfange eines ganzen Tactes eintreten. Hephästion p. 56 gibt als Beispiel eines trochäischen Asynarteton mit inlautender Brachykatalexis den sapphischen Vers:

[17 Vict.]

δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι.

Jedes Kolon ist ein brachykatalektischer trochäischer Dimeter. Es kann zwar nicht anders sein, als dass die Metriker der Kaiserzeit manche Reihen als brachykatalektische Dimeter und Trimeter bezeichnen, welche dem Rhythmus nach keine Dimeter und Trimeter (Tetrapodieen und Hexapodieen), sondern übereinstimmend mit der Anzahl der πόδεϲ μετρικοί tripodische und pentapodische Reihen sind, denn auch solche Reihen sind ja nach den Rhythmikern gestattet. Aber sicherlich sind die gradtactigen Tetrapodieen und Hexapodieen oder Dimeter und Trimeter häufiger als die ungradtactigen Tripodieen und Pentapodieen, und eben so sicher ist auch die Ueberlieferung der Metriker, dass es brachykatalektische Dimeter und Trimeter gibt, in denen das Metrum einen ganzen Tact durch Silben unausgedrückt lässt. Auch gegen die Auffassung der vorliegenden Kola der Sappho als brachykatalektischer Dimeter oder Tetrapodieen ist wohl schwerlich etwas einzuwenden. Wenn wir bedenken, dass der Vortrag derselben ein melischer war, so ist Messung nach vier Tacten überaus natürlich, doch versteht es sich Angesichts der auslautenden Doppellänge wohl ganz von selbst, dass hinter Μοῖϲαι nicht eine dreizeitige Pause angenommen wurde, sondern die erste Länge dieses Wortes ein gedehnter, den ganzen Tact ausfüllender τρίϲημοϲ war, und ebenso auch die zweite Länge des Wortes, obwohl hier auch die einzeitige Pause ebenso annehmlich erscheint:

–́ ⏑ –́ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⊔́ –́ ∧
oder –́ ⏑ –́ ⏑ ⊔́ –́ ∧ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⊔́ –́ ∧
♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩. | ♩. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩. | ♩ 𝄾 ‖

Ebenso der zweite der Euripideischen Verse Phoen. 1725:

ὅδ᾽ εἰμὶ μοῦϲαν ὃϲ ἐπὶ καλ|λίνικον οὐρά|νιον ἔβαν
παρθένου κόραϲ αἴ|νιγμ᾽ ἀϲύνετον εὑρών.

Aeschylus macht in seinen melischen Trochäen von dieser Art der inlautenden Brachykatalexis seltener Anwendung. Aber sie kommt vor. Ein über allem Zweifel sicher stehendes Beispiel ist Eum. 923:

ῥυϲίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων
– ⏑ – ⏑ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – [16]

Ebenso Py. 5, 68:

γαρύεταῖ ἀπὸ Cπάρ|ταϲ ἐπήρατον κλέοϲ.

Wollten wir das erste der beiden Kola nach der Zahl der πόδεϲ μετρικοί als eine rhythmische Reihe von drei Tacten ansehen,

so würde durch die an dieser Stelle der Strophe vorkommende Tripodie alle Eurhythmie gestört werden. Fassen wir sie aber im strengen Anschluss an die Ueberlieferung der Metriker als ein δίμετρον βραχυκατάληκτον, d. h. als eine durch die Silben des Metrums nicht vollständig oder wenigstens nicht in der gewöhnlichen Weise ausgedrückte rhythmische Reihe von vier Tacten auf, so ist die Eurhythmie in bester Ordnung:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗́ ⏗́ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩. | ♩. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ‖

Natürlich kann an dieser Stelle nur Dehnung der Längen eintreten, denn die Wortbrechung lässt die Pause nicht zu.

Was bei diesen trochäischen Bildungen mit den gewöhnlichen Trochäen verglichen vom metrischen Standpuncte auffällt, ist der Spondeus an der ungeraden Stelle. Dies will auch der Schol. Heph. p. 56 sagen, wenn er zu jenen Versen der Sappho bemerkt: Φαμὲν οὖν ὅτι ἐὰν ἅμα cυναρτήcωμεν τὰ δύο τροχαϊκά, εὑρίcκεται ἐν τῇ τρίτῃ χώρᾳ τῇ περιττῇ cπονδεῖοc, ὅπερ ἄτοπον εἰc μέτρον τροχαϊκόν. Es sind eben diese Spondeen trochäische Katalexen, wohl zu unterscheiden von dem Spondeus der μέτρα πολυcχημάτιcτα.

Dass eine einfache Katalexis nicht blos am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vorkommen kann, hat sich oben gezeigt, z. B.

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ akatalektisches Kolon
⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ katalektische Dipodie am Ende
⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ katalektische Dipodie am Anfange (Prokatalexis).

In derselben Weise kommt nun auch eine Brachykatalexis nicht blos am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vor. Nach der Analogie von katalektisch und prokatalektisch werden wir die zu Anfang stehende Brachykatalexis passend als Probrachykatalexis bezeichnen können und das trochäische Kolon, in welchem sie vorkommt, als προβραχυκατάληκτον.

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ akatalektisches Kolon
⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ brachykatalektisches Kolon
⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ probrachykatalektisches Kolon. [26 bei Victor.]
ἀνταίων βροτοῖcι Choeph. 587.

Wie das prokatalektische δίμετρον τροχαϊκόν ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ die Umkehrung des katalektischen ist, so ist das probrachykatalektische δίμετρον τροχαϊκόν die Umkehrung des brachykatalekti-

schen; in dem einen steht der Spondeus an der ersten, in dem anderen an der dritten Stelle, in beiden aber an der ungeraden.

Es kann sich nun die anlautende brachykatalektische Dipodie ausser mit der akatalektischen auch mit der katalektischen Dipodie vereinen

–́ –́ –́⏑⏓ [27]
ἅτ' ἐχθρῶν ὕπερ . . . Choeph. 615

und ebenso auch mit der akatalektischen oder katalektischen Tetrapodie

–́ –́ –́⏑–́⏑–́⏑–́⏑ [22]
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε . . . Eum. 918
–́ –́ –́⏑–́⏑–́⏑–́ [23]
ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων Agam. 186.

Zu diesen Verbindungen können dann noch weitere trochäische Elemente hinzutreten, wie dies in den am Ende mit . . . bezeichneten Aeschyleischen Reihen der Fall ist.

Endlich kann die anlautende brachykatalektische Dipodie mit einer unmittelbar folgenden brachykatalektischen Dipodie verbunden sein. Dann entsteht ein δίμετρον τροχαϊκὸν διβραχυκατάληκτον d. h. die primäre (akatalektische) Form der Tetrapodie

–⏑–⏑, –⏑–⏑

ist zu einer aus lauter Längen bestehenden geworden:

– – , – – [26],

jeder der vier Tacte ist durch eine einzige Silbe ausgedrückt, die zugleich den Zeitumfang der Thesis und Arsis enthält. Leicht erkennen wir ein hexapodisches Kolon dieser Bildung in dem vorletzten Verse der Strophe Eum. 916:

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν, οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε φρούριον θεῶν νέμει
ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων.
ἅτ' ἐγὼ κατεύχομαι θεσπίσασα πρευμενῶς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

–́⏑–́ –́⏑–́⏑–́⏑–́ | –́⏑–́⏑–́⏑–́
–́ –́ –́⏑–́⏑–́⏑–́⏑ | –́⏑–́⏑–́⏑–́
–́⏑–́⏑–́ –́ | –́⏑–́⏑ –́⏑–́
–́⏑–́⏑–́⏑–́ | –́⏑–́⏑ –́⏑⏑
⏑–́⏑–́⏑–́⏑–́⏑–́⏑–́
–́ –́ –́ –́ –́ –́
–́⏑–́⏑–́⏑–́

Asynartetische Iamben.

Hephästion p. 56 führt als iambisches Metrum asynartetischer Bildung ein δικατάληκτον ἐξ ἰαμβικῶν ἑφθημιμερῶν auf (nach Victor. p. 143 Aeschrioneum genannt):

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ τῇ τοῦτον οὐκ Πελαςγῶν Callimach. epigr. 12.

Es ist dies ein dikatalektischer Tetrameter iambicus. Wir haben oben gesehen, dass der katalektische Tetrameter iambicus die dritte Thesis seines zweiten Kolons zum Umfange eines ganzen Tactes verlängert; dies geschicht nun im dikatalektischen Tetrameter iambicus auch mit der dritten Thesis des ersten Kolons:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏒́ akatalektisch
⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ └́ ⏒́ katalektisch
⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ └́ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ └́ ⏒́ dikatalektisch.

Von den vier βάσεις, in welche der iambische Tetrameter zerfällt, ist die erste und dritte Basis des dikatalektischen Tetram. ihrer metrischen Beschaffenheit nach ein Diiambus, die zweite und vierte Basis ein Bakchius, aber ein Bakchius mit dreizeitiger und auflösbarer erster Länge und nicht von 5, sondern von 6 χρόνοι πρῶτοι:

6/8 ♪|♩♩♪♩ ♪|♩. ♩ ♪|♩♩♪♩ ♪ ♩. ♩

Nach der bei Marius überlieferten Asynarteten-Theorie kann aber nicht blos die katalekt. iambische Tetrapodie, sondern auch die katalektische iambische Dipodie den Anlaut eines ἀσυνάρτητον ἰαμβικόν bilden. Die Asynarteten dieser Art sind viel häufiger prokatalektisch als dikatalektisch, d. h. das auf die anlautende katalektische Dipodie folgende Element ist gewöhnlich akatalektisch, seltener katalektisch. So entsteht zunächst das ἀσυνάρτητον δίμετρον προκατάληκτον

⏑ –́ –́, ⏑ –́ ⏑ –́

Dem Metrum nach steht dies iambische δίμετρον προκατάληκτον dem durch einen Iambus erweiterten Dochmius nahe:

⏑ ⏖ ⏖ ⏑ – | ⏑ –;

unterscheidet sich aber von diesem durch die Unlösbarkeit seiner ersten (dreizeitigen) Länge; denn nur die zweite Länge ist auflösbar (vgl. das letzte der unten angeführten Beispiele aus Euripides), während im Dochmius gerade umgekehrt bei unaufgelöster erster Länge die zweite Länge der Auflösung widerstrebt. Es ist nicht selten in den iambischen Strophen des Aeschylus und Euripides:

βαρεῖαι καταλλαγαί Sept. 766.
λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης
κόρας ἔργα Παλλάδος.
σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις
κεράτομος ἐρημία Troad. 559 ff.

Ein iambisches τετράμετρον προκατάληκτον ist

⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων' ἐγένε|το μέλεος ἀθλίων γάμων.

Ganz besonders häufig sind iambische Pentapodieen dieser Art:

⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον Sept. 737.
διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος Sept. 900.

und diese nicht blos prokatalektisch, sondern auch dikatalektisch (ein häufig vorkommender Schlussvers in den Strophen des Euripides):

⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
δέμας γ' εἴς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν Hiket. 810.
τεκοῦς' ἁ τάλαινα παῖδα Hiket. 924.
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις Orest. 1012.

III.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ **aus sechszeitigen Tacten.**

Asynartetische Ionici a minore.

Hierher gehören die ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος προκατάληκτα und δικατάληκτα. Asynartetische Ionici a maiore gibt es nicht.

Die Katalexis der Ionici a minore besteht der metrischen Form nach in einem Anapästen ⏑⏑–. Dem Rhythmus nach aber ist dieser anapästische Tact von dem vierzeitigen ποὺς ἀνάπαιστος gänzlich verschieden, denn er ist ein ποὺς ἑξάσημος, der, wenn er das Ende des ionischen μέτρον oder einer längeren ionischen Periode (den Schluss der συνάφεια) bildet, auf eine zweizeitige Pause ausgeht.

Wir finden diesen ionischen Anapästen nun aber keineswegs immer am Ende einer Periode. In der ersten Strophe der Perser-Parodos lesen wir nach vorausgehenden akatalektischen Ionici v. 70:

'Αθαμαντίδος Ἕλλας
πολύγομφον ὅδισμα ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου
⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –̇ –
⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –̇ – | ⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –̇ – ⏑ ⏑ –̇ –

Hier bilden die katalektischen Ionici sicherlich nicht den Schluss der Periode, denn sie hängen sämmtlich ohne Wortende mit den folgenden Tacten zusammen. Wir haben hier also prokatalektische Ionici, denn der Schluss des Metrons ist akatalektisch. (Dies letztere ist natürlich auch dann der Fall, wenn, wie es wahrscheinlich ist, die erste dieser beiden ionischen Zeilen kein selbstständiges μέτρον bildet, sondern mit der folgenden Zeile eine einheitliche Periode κατὰ συνάφειαν ausmacht.)

Solche prokatalektische Ionici finden sich nun in den Strophen der Tragiker ausserordentlich häufig. Auch in der dritten Strophe des genannten Chorliedes Pers. 102 sind sie vorhanden:

θεόθεν γὰρ κατὰ μοῖρ' ἐκράτησεν
τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις
⏑ ⏑ –̇ – ⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –̇ –
⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –̇ – ⏑ ⏑ –̇ –

und so in vielen anderen. Bei allen hier angeführten Prokatalexen kann keine Pause eintreten, denn überall findet Wortbrechung statt; es muss daher der volle Tactumfang, wie es in den metrischen Schemata angedeutet ist, durch Dehnung der Länge zum τετράσημος erreicht werden. Die ionische Tactform unterscheidet sich dann von der gewöhnlichen ionischen Tactform dadurch, dass hier die vierzeitige Arsis durch eine einzige Silbe ausgedrückt ist, während sie sonst durch zwei zweizeitige Silben oder bei einer Auflösung durch eine Länge und zwei Kürzen ausgedrückt wird. Der χρόνος σημείου ist, um in Aristoxenus' Terminologie zu reden, in den vorliegenden Prokatalexen ein χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος, in den akatalektischen Formen ein σύνθετος.

Nur selten gelingt es uns, ein ionisches Metron oder eine ionische Periode nachweisen zu können, von der wir mit Sicherheit behaupten dürfen, dass in ihr mit inlautender Katalexis zugleich eine Katalexis des Auslautes verbunden ist. Wir finden sie Bacch. 370:

ὁσία πότνα θεῶν | ὁσία δ' ἃ κατὰ γᾶν | χρυσέαν πτέρυγα φέρεις ||
⏑ ⏑ –̇ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –̇ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –̇ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –̇.

Denn die aus der Antistrophe sich ergebende Ancipität der Schlusssilbe lehrt, dass mit diesen drei akatalektischen und drei katalektischen Ionici die συνάφεια abgeschlossen ist. Dies ist also ein ἑξάμετρον τρικατάληκτον. Wortbrechung findet bei diesen Katalexen nicht statt und darf hier mit demselben Rechte wie beim dactylischen Elegeion der Eintritt zweizeitiger Pausen im Inlaute wie im Auslaute der Periode angenommen werden.

§ 22.

Gleichförmige Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ.

Die Bestandtheile des von den Metrikern als ὁμοιοειδές bezeichneten ἀσυνάρτητον gehören demselben εἶδος μετρικόν an. Es kommt nun aber vor, dass die Bestandtheile eines Metrums nicht demselben εἶδος, wohl aber demselben γένος angehören. Die Metra, welche die verschiedenen εἴδη ein und desselben γένος sind, sind ἀντιπαθῆ oder ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις, z. B. Iamben und Trochäen, Anapäste und Dactylen; denn das eine εἶδος desselben γένος beginnt mit der Arsis, das andere mit der Thesis. Deshalb wird ein μέτρον oder ein Vers, dessen Bestandtheile demselben γένος angehören, aber als εἴδη dieses γένος einander entgegengesetzt sind, von den alten Metrikern ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές genannt.

Weshalb wir die ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ unter die Kategorie der gleichförmigen Metra rechnen dürfen, wird sich sogleich ergeben. Doch sei hier bemerkt, dass nicht alle ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ dahin zu zählen sind, sondern nur diejenigen, welche von den Alten als ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας bezeichnet werden. Was unter πρώτη ἀντιπάθεια zu verstehen ist, lehrt das schol. Hephaest. p. 208: die ἀντιπάθεια, in welcher die beiden εἴδη des γένος τρίσημον und die beiden εἴδη des γένος τετράσημον neben einander stehen, also Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen, heisst πρώτη ἀντιπάθεια; die ἀντιπάθεια der zum γένος ἑξάσημον gehörenden εἴδη (Ionici, Choriamben und Antispasten) heisst δευτέρα ἀντιπάθεια. Diese letzteren vier Metra sind, insofern sie ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ bilden, sämmtlich gemischte Metra, keine gleichförmigen, auch die Ionici nicht. Daher gehört die Behandlung der ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας erst dem folgenden Abschnitte an, hier handelt es sich

nur um die dreizeitigen, aus Iamben und Trochäen, und um die vierzeitigen, aus Anapästen und Dactylen bestehenden ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας. Nach der Theorie der Alten kann bei der Bildung asynartetischer ἀντιπαθῆ des 3- und 4-zeitigen γένος sowohl das mit dem schweren wie das mit dem leichten Tacttheile anlautende εἶδος voranstehen: im 3-zeitigen gibt es iambisch-trochäische und trochäisch-iambische ἀντιπαθῆ, im 4-zeitigen anapästisch-dactylische und dactylisch-anapästische ἀντιπαθῆ. Das anlautende Element kann hier sowohl akatalektisch wie katalektisch sein, während es in den ἀσυνάρτητα μονοειδῆ stets nur katalektisch (brachykatalektisch) sein konnte.

I.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ aus dreizeitigen Tacten.

Asynartètische Iambo-Trochaica.

Während die iambischen und trochäischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ im ganzen auf die tragische Melik beschränkt sind, haben die aus iambischen und trochäischen Bestandtheilen zusammengesetzten ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ eine viel weitere Ausdehnung. Die beiden einfachsten und ältesten Bildungen sind zwei Tetrameter, ein akatalektischer und ein katalektischer, die beiden einzigen iambo-trochäischen Asynartete, welche Hephästion in seinem kurzen Abrisse p. 53. 54 aufführt:

⏓ ⊥ ⏑ ⊥ ⏓ ⊥ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⊥ ⏓ ⊥ ⏑ ⏓ τετράμ. ἀκατάληκτον
⏓ ⊥ ⏑ ⊥ ⏓ ⊥ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥   ⏓ τετράμ. καταληκτικόν.

Den ersteren soll schon Archilochus angewandt haben, wenn ihm anders die auf ihn zurückgeführten Iobakchen wirklich angehören. Aus diesen führt Hephästion den Vers an:

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.

Dasselbe Metrum bei den Komikern. Aristoph. am Ende der Vögel 1755 in zweizeiligen Strophen:

Ἕπεσθε νῦν γάμοισιν ὦ | φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ' ἐπί τε πέδον Διὸς | καὶ λέχος γαμήλιον.
ὄρεξον ὦ μάκαιρα, σὴν | χεῖρα, καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.

Eupol. Frg. inc. 4 (Meineke)

ἡ πολλά γ' ἐν μακρῷ χρόνῳ | γίγνεται μεταλλαγὴ
τῶν πραγμάτων· μένει δὲ χρῆμ' | οὐδὲν ἐν ταὐτῷ ῥυθμῷ.

Das τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές katalektischer Bildung ist ebenfalls häufig in der komischen Melik, fast immer mit vorausgehenden oder folgenden katalektischen τετράμετρα ἰαμβικά. So in der Parodos der Wespen 248 ff., wo auf 3 hexastichische Strophen aus iambischen Tetrametern 3 hexastichische Strophen aus katalektischen τετράμετρα ἀσυνάρτητα nebst einer heptastichischen Epode desselben Metrums folgen:

A. τὸν πηλὸν ὦ πάτερ πάτερ | τουτονὶ φυλάξαι.
B. κάρφος χαμᾶθεν νῦν λαβὼν | τὸν λύχνον πρόβυσον.
A. οὐκ ἀλλὰ τῳδί μοι δοκῶ | τὸν λύχνον προβύσειν.
B. τί δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ | τὴν θρυαλλίδ' ὠθεῖς,
καὶ ταῦτα τοὐλαίου σπανί|ζοντος, ὦ 'νόητε;
οὐ γὰρ δάκνει σ' ὅταν δέῃ | τίμιον πρίασθαι.

Beide Verse gehören ausserdem zu den gewöhnlichsten Metren der tragischen Melik, doch mit möglichster Vermeidung der irrationalen Arsen, die auch in dem ersten hier angeführten Beispiele des Aristophanes ausgeschlossen sind. Wegen ihres häufigen Gebrauches bei Euripides werden sie beide, wie Hephästion überliefert, mit dem Namen Εὐριπίδειον benannt (das akatalektische Εὐριπίδειον τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον).

Das schol. Heph. p. 202 sagt von den ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ: ὧν τὰ μὲν (cod. Meermann, τὸ μὲν Turneb.) πρώτης ἀντιπαθείας, ὅσον μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ. Die Lesart τὰ μέν ist wahrscheinlich ganz richtig und das folgende zu schreiben: ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖται. „Von den ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ heissen die Einen ἀντιπαθῆ der ersten Antipatheia, bei welchen nach Auswerfung Einer Silbe das ganze Metrum zu einer Einheit gemacht wird." Die Worte ἓν ποιεῖται kommen mit dem überein, was Hephästion in seiner Definition der Asynartete durch „ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου" ausdrückt. Der Scholiast denkt hierbei an die in Rede stehenden iambo-trochäischen Asynartete. Die μία συλλαβὴ ἐκτιθεμένη „die ausgeworfene oder unterdrückte Silbe" des asynartetischen τετράμετρον ἀκατάληκτον und καταληκτικόν ist aus der Mitte dieser Verse ausgeworfen; in dem auf synartetische Weise gebildeten akatalektischen und katalektischen Tetrameter iambicus ist diese Silbe vorhanden:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́   ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́
⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́   ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́

Bis auf die Eine ϲυλλαβὴ ἐκτιθεμένη sind die entsprechenden synartetischen und asynartetischen Metra völlig identisch und diese nahe Verwandtschaft ist der Grund, dass Aristophanes, wie wir gesehen, auf den katalektischen Tetrameter iambicus unmittelbar den katalektischen Tetrameter asynartetus folgen lässt an Stellen, wo er sonst nur isometrische Composition anwendet. Durch die ϲυλλαβὴ ἐκτιθεμένη ist die metrische Continuität der Tact-Semeia unterbrochen, es fehlt zwischen der vierten und fünften Thesis die vermittelnde Arsis. Dem Rhythmus nach aber sind alle Tacte ὁλόκληροι, an Stelle der dem Metrum fehlenden Silbe tritt eine einzeitige Pause oder da, wie wir schon aus den angeführten Beispielen sehen, die Cäsur nicht überall gewahrt wird, eine Dehnung der vierten Länge zum χρόνος τρίϲημος ein:

λαβοῦϲα ϲυγχορεῦϲον· αἴρων δὲ κουφιῶ ϲ' ἐγώ

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Sondern wir die anlautende Arsis ab, so haben wir in der Mitte einen katalektischen Tact oder eine katalektische Basis (Doppeltact) und damit dieselbe Erscheinung wie oben bei den ἀϲυνάρτητα μονοειδῆ προκατάληκτα und δικατάληκτα

⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏗ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –

6/8 ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩

Aber so verfährt weder die antike Theorie der Metrik noch die der Rhythmik, die anlautende Arsis wird immer mit der folgenden Thesis zu einem Tacte zusammengefasst, und nach dieser Auffassung findet im Inlaute keine Katalexis statt. Das erste Kolon ist nach der metrischen Theorie ein ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, das zweite ein τροχαϊκὸν δίμετρον καταληκτικόν, mithin der ganze Vers weder ein προκατάληκτον noch ein δικατάληκτον, also auch kein ἀϲυνάρτητον μονοειδέϲ, aber dennoch ist er wegen der ϲυλλαβὴ ἐκτιθεμένη ein ἀϲυνάρτητον und zwar ein ἀϲυνάρτητον ἀντιπαθέϲ, denn seine Bestandtheile sind ἀντιπαθοῦντα εἴδη desselben dreizeitigen γένοϲ. Also die Theorie der Metrik. Die Auffassung der Rhythmik ist nicht viel anders. Nur so viel sei hier bemerkt, dass die vierte Länge, welche zusammen mit der folgenden Kürze einen einzigen Tact ausmacht, durch ihre Dreizeitigkeit den rhythmischen Umfang der zweizeitigen iambischen Thesis überschreitet; sie ist nach Aristox. bei Psell. 8 ein χρόνοϲ ῥυθμοποιίαϲ ἴδιοϲ ὁ παραλλάϲϲων τὸ τοῦ χρόνου ποδικοῦ μέγεθοϲ ἐπὶ τὸ μέγα: in ihr ist zugleich der dem Metrum

fehlende schwache Tacttheil des folgenden Tactes enthalten. Wir haben hier schliesslich dieselbe Erscheinung wie bei den aus Iamben bestehenden ἀσυνάρτητα μονοειδῆ, z. B. wie im dikatalektischen Tetrameter iambicus

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –

Denn auch hier enthält die dritte (dreizeitige) Länge zugleich den Umfang der durch das Metrum nicht ausgedrückten Arsis des folgenden Iambus in sich. Aus diesem Grunde nun werden wir die von den Alten gesonderten iambischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ und iambo-trochäischen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ für wesentlich ein und dasselbe ansehen müssen. Der Unterschied beruht auf der Diäresis des Metrums in κῶλα und βάσεις. Im iambischen τετράμετρον ἀσυνάρτητον μονοειδές ist in einer inlautenden βάσις der Schlusstact unvollständig:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – – || ⏑ – ⏑ – | ⏑ – –,

im iambo-trochäischen τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές ist in einer inlautenden βάσις der Anfangstact unvollständig, denn vor, nicht hinter der ersten Arsis desselben fehlt die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – || – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –,

in beiden Metren aber tritt an die Stelle vor der συλλαβὴ ἐκτιθεμένη bei mangelnder Cäsur eine Dehnung der vorausgehenden Länge ein.*)

Wir dürfen mit bestem Rechte das Fehlen dieser Silbe als eine den Anlaut der Basis betreffende Katalexis, also als eine Prokatalexis auffassen und entfernen uns nur scheinbar von der Theorie der Metriker, wenn wir das aus Iamben und Trochäen bestehende ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές als ein **gleichförmiges iambisches Metron mit einem prokatalektischen Bestandtheile an inlautender Stelle** ansehen. Anders fassen es die alten ῥυθμοποιοί selber nicht auf. Das zeigt die Verwendung,

---

*) Nur der zweite, nicht der erste hat einen iambischen und einen trochäischen Bestandtheil, denn die Gliederung nach βάσεις und κῶλα verbietet den ersteren folgendermassen abzutheilen:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – –

In einer mir soeben bekannt gewordenen Schrift: Friedrich Goldmann, de dochmiorum usu Sophocleo, part. I. Halis 1867. p. 68 sq. wird der Satz aufgestellt, dass von den zwei asynartetisch auf einander folgenden Längen der hier in Rede stehenden Metra nicht die erste, sondern die zweite eine dreizeitige sei. Ich muss die Besprechung dieser Ansicht dem speciellen Theile der Metrik vorbehalten.

welche sie davon machen. Denn wie sie in ihren trochäischen Strophen τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα μονοειδῆ mit den τροχαϊκὰ συνάρτητα verbinden, in derselben Weise componiren sie ihre iambischen Strophen aus ἰαμβικὰ συνάρτητα und den in Rede stehenden dreizeitigen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ; es verhalten sich in ihrer Praxis die letzteren gerade so zu den synartetischen Iamben, wie die trochäischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ zu den synartetischen Trochäen. Für uns sind die dreizeitigen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ, obwohl sie scheinbar aus Iamben und Trochäen zusammengesetzt sind, schlechthin iambische Asynartete.

Eine andere Form des asynartetischen Tetrameter iambicus ist

⏑ – ⏑ – – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

στένουσι πύργοι, στένει | πέδον φίλανδρον· μενεῖ Sept. 290

wo die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη nicht wie oben nach der zweiten, sondern nach der ersten Basis stattfindet; ferner:

⏑ – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

πόλει μὲν εὐδοξίᾳ καὶ στρατηλάτας δορός Eur. Hik. 279

mit zwei unterdrückten Arsen nach der ersten und zweiten Basis. Wollten wir den dreisilbigen Tact an zweiter Stelle dieses Asynarteten für einen fünfzeitigen Päon ansehen, so würde dies gegen die Theorie der alten Metriker sein, welche den Päon von den Asynarteten ausschliessen. Häufig kommt das erste Kolon dieser beiden Verse als selbstständiges μέτρον δίμετρον vor

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ –

βέβασιν ὦ νώνυμοι Pers. 1003
ἴδετε κακῶν πέλαγος ὦ Eur. Hik. 824.

Werden zwei solche Kola verbunden, so entsteht das Tetrametron

⏑ – ⏑ – – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – – ⏑ –

τὸν ἀμφιτειχῆ λεῶν | δράκοντας ὥς τις τέκνων Sept. 289.

Endlich kommen Tetrametra vor, in denen zwischen allen vier Basen die verbindende Arsis fehlt:

⏑ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

πιθοῦ θελήσας φρονή|σας τ᾽ ἄναξ, λίσσομαι Soph. Oed. R. 649.
ἔμελψεν. ἁγνὰ δ᾽ ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρός Agam. 244.

Häufiger als Tetrameter sind die κατ᾽ ἀντιπάθειαν gebildeten asynartetischen iambischen **Trimeter**. Die einfachste Form ist

⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – akatalektisch
⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – katalektisch,

die letztere vom schol. Av. 936 als ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ bezeichnet.

ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες Agam. 411. 412.
ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν Agam. 218. 219.

Findet in ihm auch vor der dritten Base eine συλλαβὴ ἐκτιθεμένη statt, so entsteht die Form

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́

βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει Agam. 238.
λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας Agam. 403.

Dass von allen diesen scheinbaren Cretici oder trochäischen Dimetern die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη durch Verlängerung der vorhergehenden Länge zum τρίσημος oder bei einer stattfindenden Cäsur durch eine einzeitige Pause ergänzt wird, ist oben bereits gesagt. Man wird aus den hier beigebrachten Beispielen, die ganz willkürlich gewählt sind, ersehen, dass die Cäsur seltener als die Wortbrechung ist.

In den bisher aufgeführten Bildungen war die schliessende trochäische Dipodie eine katalektische. Sie kann aber auch brachykatalektisch sein in der Form eines Spondeus oder (wegen der συλλαβὴ ἀδιάφορος) Trochäus:

⏑ –́ ⏑ –́ –́ –́

ἐμοῦ κλύων θεσμόν Eum. 391

Ein solches Kolon ist weiter nichts als ein katalektisches iambisches Dimetron mit einem in der Mitte unterdrückten leichten Tacttheile.

Iambische ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ mit anlautender katalektischer Basis. Die bisher besprochenen Metra lauten mit einer vollständigen βάσις ἰαμβική an (deren Schlusslänge meist gedehnt wird). Wir haben nun aber oben gesehen, dass es iambische ἀσυνάρτητα μονοειδῆ gibt, welche mit einer katalektischen βάσις ἰαμβική anlauten, deren erste Länge zum τρίσημος gedehnt ist. Mit dieser Art asynartetischer Bildung kann die in Rede stehende ἀντιπάθεια verbunden werden. Alsdann gestaltet sich das τετράμετρον ἀντιπαθές

⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

zu folgendem mit scheinbarem Bakchius anlautenden Tetrameter

⏑ –́ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

κλόνους λογχίμους τε καὶ | ναυβάτας ὁπλισμούς Agam. 404.
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν | νηνέμου γαλάνας Agam. 738.
πατρῴους δόμους ἑλόν-|τες μέλεοι σὺν ἀλκᾷ Sept. 877.

♪ | ♩. ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩

Gewöhnlich folgt alsdann die von den Alten als ἀντιπάθεια bezeichnete Formation unmittelbar auf die anlautende katalektische βάσις ἰαμβική (nicht wie in den vorliegenden Versen erst an dritter Stelle), d. h. die den Charakter des μέτρον ἀντιπαθές bedingende συλλαβὴ ἐκτιθεμένη ist auch nach der zweiten Länge der anlautenden Basis ausgefallen. Der vorausgehende Tetrameter

⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

formt sich dann zu folgendem um
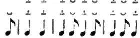
⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

τὸν ὦ τᾶν πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων Oed. R. 200.

Diese Bildung ist eine bei den Tragikern sehr beliebte Form des iambischen Trimeters, häufiger mit katalektischem als mit akatalektischem Ausgange:

⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἀραὶ Sept. 766.
τὸν ἱππευτάν τ' Ἀμαζόνων στρατόν Herc. fur. 408.
ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις Aves 629.
ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων Troad. 1302.
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου Agam. 740.
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν Choeph. 630.
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος Sept. 289.
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι Agam. 195.
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν; Trach. 140.
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά Antig. 856.

Hier folgen im Anfange drei den Ictus tragende Längen auf einander, die beiden ersten dreizeitig, die dritte zweizeitig. Der Vers bildet das genaue Analogon des mit einem Spondeus anlautenden τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον, mit einer συλλαβὴ ἐκτιθεμένη nach der ersten und nach der zweiten Thesis, die wohl überall durch Verlängerung der vorausgehenden Länge zum τρίσημος ergänzt wird.



Keine der drei ersten Längen ist eine syllaba anceps, ein Beweis, dass jede eine Thesis ist (nicht eine Arsis, wie Hermann für die dritte, Böckh für die zweite Länge annimmt). Keine der beiden ersten Längen ist auflösbar (denn sie sind τρίσημοι), wohl aber die dritte, wie in dem oben an vierter Stelle aus Euripides Troades angeführten Verse (denn sie ist δίσημος). Wie der Vers

⏑–⏑– –⏑–⏑–⏑–

ein ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως (ἀκαταλήκτου) καὶ τροχαϊκοῦ ist (nach schol. Av. 936), so ist der Vers

⏑– – –⏑–⏑–⏑–

ein ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καταληκτικῆς καὶ τροχαϊκοῦ. Die alte Theorie statuirt ja die βάσις καταληκτική nicht blos für den Auslaut, sondern auch für den Inlaut des Verses, wie wir oben gesehen haben. Dass die βάσις ἰαμβικὴ καταληκτική nicht Eine, sondern zwei Thesen hat, wird freilich von den Metrikern nicht überliefert, steht aber durch die rhythmische Tradition fest. Will man uns einwenden, dass eine iambische βάσις καταληκτική eine schliessende syllaba anceps haben müsse, so antworten wir, dass dies freilich im Auslaute, aber nicht im Inlaute des Verses der Fall ist. In der abweichenden Auffassung des in Rede stehenden Asynarteten, welche das schol. zu Av. 629 (ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις) gibt: ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ, διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον, καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς

|⏑––––⏑ | –⏑–⏑–
πενθ. | πενθ.
ἀναπαιστικὸν αἰολικόν | τροχαϊκόν

spricht sich durchaus nicht die Auffassung der älteren Metriker aus; denn Hephästion kennt nur αἰολικὰ δακτυλικά, keine αἰολικὰ ἀναπαιστικά, die erst spätere Metriker (wie Tricha) nach Analogie der ersteren statuiren; am allerwenigsten kann aber eine Silbenverbindung wie ⏑––––⏑ von Hephästion als ein ἀναπαιστικὸν αἰολικόν aufgefasst sein.

Asynartetische Trochaeo-Iambica.

Als ein aus einer trochäischen und einer iambischen Reihe bestehendes ἀσυνάρτητον κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν führt Hephästion p. 54 einen angeblich aus einem vollständigen trochäischen Dimetron und einem unvollständigen iambischen Dimetron bestehenden Vers an:

⏑ ⏑ ‿ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

ἐμφερῆ ἔχοιcα μορφὰν | Κλεηῖc ἀγαπατά.

Wir haben aber schon früher nachgewiesen, dass dieser Vers vielmehr ein prokatalektisches τροχαϊκὸν ἀcυνάρτητον μονοειδέc ist, eine Auffassung, die ja Hephästion an jener Stelle ebenfalls für zulässig hält. Ueberhaupt ist die Verbindung eines akatalektischen mit dem leichten Tacttheile auslautenden und eines ebenfalls mit dem leichten Tacttheile anlautenden Kolons zu einem Verse eine rhythmische Unmöglichkeit. Nur dann kann man von der Verbindung eines trochäischen mit einem iambischen Elemente reden, wenn das erstere brachykatalektisch ist. Es kann nun in der That nach der bei Mar. Victor. erhaltenen Theorie der Asynarteten sowohl eine trochäische brachykatalektische Dipodie wie Tetrapodie mit jedem der von ihr für die Asynartetenbildung statuirten Elemente vereint werden. Die trochäische Brachykatalexis hat in diesem Falle ebenso, wie wir es sonst bei den Asynarteten gefunden, die Form der Doppellänge und ist ebenso wie dort zu messen, d. h. sie stellt eine durch Dehnung der ersten Silbe zu erreichende trochäische Dipodie dar. Folgt nun auf einen solchen Spondeus ein Iambus, so bildet die 2. Länge des Spondeus zusammen mit der folgenden Kürze des Iambus einen 3-zeitigen Tact:

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ brachykat. Tetrap. mit Iamben.
| ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ brachykat. Dipodie mit Iamben.

Von einer Verbindung nach Art des ersten dieser beiden Verse weiss ich kein Beispiel, Verbindungen der zweiten Art (mit anlautender brachykatal. Dipodie) würden der Silbenform nach identisch sein mit einer solchen iambischen Reihe, welche mit einer Länge anlautet:

– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ .

Es ist nun durchaus nicht unmöglich, dass die anlautende Länge mancher scheinbar iambischer Metra dem rhythmischen Werthe nach kein Auftact, sondern ein vollständiger 3-zeitiger Tact ist. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in dieser Weise die scheinbaren Iamben in der ersten Strophe des zweiten Perser-Chores auffasse v. 550 ff:

cτρ. Ξέρξηc μὲν ἄγαγεν, τοτοῖ,
Ξέρξηc δ' ἀπώλεcεν, τοτοῖ,
Ξέρξηc δὲ πάντ' ἐπέcπε δυcφρόνωc βαρίδεccι ποντίαιc, κτλ.

ἀντ. νᾶες μὲν ἄγαγον, τοτοῖ;
νᾶες δ' ἀπώλεϲαν, τοτοῖ,
νᾶες πανωλέθροιϲιν ἐμβολαῖϲ, διὰ δ' Ἰαόνων χέραϲ.
– –⏑–⏑–⏑–
– –⏑–⏑–⏑–
– –⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑–⏑–.

Das sind nicht Iamben, sondern Trochäen mit unterdrückter ἄρϲιϲ nach dem ersten schweren Tacttheile, oder, nach der Terminologie der Metriker, trochäisch-iambische ἀϲυνάρτητα ἀντιπαθῆ. Der höchst gewichtvolle Nachdruck, der auf dem Anfange der Metra liegt (das dreimalige Ξέρξηϲ und analog in der Antistrophe das dreimalige νᾶεϲ) verstattet nicht, denselben als leichten iambischen Auftact zu fassen: das wäre ganz gegen die Aeschyleische Manier, bei dem ohnehin ein so constant gewahrter langer iambischer Auftact in den melischen Strophen unerhört ist. Ich will nicht unerwähnt lassen, dass die trochäische Auffassung dieser Verse nicht von mir herrührt; irre ich nicht, so habe ich sie zuerst von Bergk aussprechen hören. — Dieselben prokatalektischen Trochäen scheinen auch bei Euripides Helen. 192. 193 vorzukommen:

Ἑλλανίδεϲ κόραι – –⏑–⏑–
ναύταϲ Ἀχαιῶν – –⏑– – (mit Brachykatalexis),

ebenso v. 229:

φεῦ φεῦ τίϲ ἢ Φρυγῶν | ἢ τίϲ Ἑλ|λανίαϲ ἀπὸ χθονόϲ
– – ⏑ – ⏑ – | –⏑– | –⏑–⏑–⏑–

Das trochäische und iambische Metrum nach den Formen seiner Basen.

Es lässt sich die Theorie des vielgestaltigen iambischen und trochäischen Metrums sehr vereinfachen, wenn wir uns streng an die βάϲειϲ des Metrums anhalten und auf diese die „quadripartita ratio metrorum" Akatalexis, Katalexis, Prokatalexis und Dikatalexis anwenden. Die akatalektische, trochäische und iambische Basis ist der Ditrochäus und Diiambus. Die katalektische Basis verliert die letzte Arsis

–⏑–⏑ ⏑–⏑–
–⏑– ⏑– –

Die prokatalektische Basis verliert die erste Arsis

– –⏑ –⏑–

Die **dikatalektische** Basis verliert sowohl die letzte wie die erste Arsis

⊥ ⊥   ⊥ ⊥.

Βάσις	τροχαϊκή	ἰαμβική
ἀκατάληκτος	⊥ ⏑ ⊥ ⏑	⏑ ⊥ ⏑ ⊥
καταληκτική	⊥ ⏑ ⊥	⏑ ⊥ ⊥
προκατάληκτος	⊥ ⊥ ⏑	⊥ ⏑ ⊥.
δικατάληκτος	⊥ ⊥	⊥ ⊥

Dic synartetischen Trochäcn und Iamben haben entweder lauter akatalektische Basen, oder sie nehmen im Schlusse die katalektischc (die Trochäen auch die dikatalektische) Basis an:

⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑   ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥.
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥   ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⊥

Die asynartetischen Trochäen und Iamben nehmen nicht blos die katalektische, sondern auch die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis an, ohne Rücksicht auf Inlaut oder Auslaut, nur dass die iambischen Metren die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis nicht am Anfange haben können, denn alsdann würden sie aufhörcn, ein iamhisches (mit der Arsis anlautendes) Metrum zu sein.

Asynartetische Trochaica mit katalekt. Basis im Inlaut

⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ |
⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ |

Asynartetische Trochaica mit prokatalektischer Basis

⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⊥ ⏑
⊥ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑

Asynartetische Trochaica mit dikatalektischer Basis

⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥
⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥.

Bis auf das vierte heissen sie alle ἀcυνάρτητα μονοειδῆ.

Asynartetische Iambica mit katalektischer Basis im Inlaut.

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⊥
⏑ ⊥ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥

Asynartetische Iambica mit prokatalektischer Basis

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥
⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥

zugleich mit katalcktischer und prokatalektischer

⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥

Asynartetische Iambica mit dikatalektischer Basis

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⊥

zugleich mit katalektischer und dikatalektischer

⏑⏒ ⏒| ⏒ ⏒

Iamben mit prokatalektischer (– ⏑ –) und dikatalektischer Basis (– –) heissen stets ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ; haben sie im Inlaut katalektische Basis (⏑ – –) mit akatalektischer oder katalektischer verbunden, so heissen sie ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.

II.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ aus vierzeitigen Tacten.

Anapaesto-Dactylica.

Von den beiden Arten der ἀντιπαθῆ, welche die Metriker für das γένος τετράσημον statuiren, den anapästisch-dactylischen und den dactylisch-anapästischen Metra, vermögen wir die letzteren nicht nachzuweisen, obwohl sich eine, dem oben besprochenen Trochaeo-Iambicon analoge Verbindung eines brachykatalektischen Dactylicons mit einem folgenden Anapästicon an sich recht gut als möglich denken liesse*). Auch die anapästisch-dactylischen Asynarteten sind nicht häufig. Bildungen dieser Art ergeben sich nämlich, wenn die § 21 angeführten asynartetischen Dactylen durch anlautende Anakrusis erweitert werden. So würde dem Rhythmus des dactylischen Elegeions

⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒

bei Hinzufügung einer Anakrusis das anapästisch-dactylische ἀσυνάρτητον

–⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒

entsprechen. Wir finden dasselbe als Anfang eines ungleichförmigen Metrons bei Pindar

Ol. 13, 17 ὧραι πολυάνθεμοι ἀρ|χαῖα σοφίσμαθ', ἅπαν δ' ‖
εὑρόντος ἔργον.

Nach der ersten Reihe des Elegeions findet bei der stets eingehaltenen Cäsur eine 2-zeitige Pause statt. Hier haben wir eine Wortbrechung, also muss die schliessende Länge zu einem χρόνος τετράσημος ⏗ gedehnt sein, der schliessende Anapäst der ersten Reihe ist mithin kein 4-, sondern 6-zeitiger.

Zahlreicher als mit der anlautenden katalektischen Tripodie waren bei den asynartetischen Dactylen die mit der katalektischen

*) Wahrscheinlich gehört hierher Eum. 538
πρὸς τάδε τις τοκέων σέβας εὖ | προτίων καὶ ξενοτίμους
⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒, ⏑⏑⏗́ ⏒⏑⏑⏗́ ⏒

Dipodie beginnenden Bildungen. Ihnen analog steht das anapästisch-dactylische Asynarteton

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥

Nem. 6, 19 καὶ πεντάκις Ἰcθμοῖ cτεφανωcάμενοc.

Häufig werden bei den asynartetischen Dactylen katalektische Dipodien mehrmals hinter einander zu längeren Perioden wiederholt. Analog steht denselben als anapästisch-dactylisches Asynarteton die lang ausgedehnte octametrische Periode Soph. Electr. 832

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ ⊥

εἰ τῶν φανερῶc οἰχομένων | εἰc Ἀίδαν ἐλπίδ' ὑποί|cειc, κατ' ἐμοῦ τακομέναc | μᾶλλον ἐπεμβάcει.

Halten wir die rhythmische Bedeutung der asynartetischen Bildung fest, so werden wir die von den Alten sogenannten anapästisch-dactylischen ἀcυνάρτητα ἀντιπαθῆ in derselben Weise als wesentlich identisch mit den anapästischen ἀcυνάρτητα μονοειδῆ zu fassen haben, wie oben die iambisch-trochäischen ἀcυνάρτητα ἀντιπαθῆ mit den iambischen ἀcυνάρτητα μονοειδῆ. Wie berechtigt diese den Einblick in die metrische Bildung so sehr vereinfachende Auffassung ist, zeigt sich insbesondere an dem vorliegenden asynartetischen Hypermetron der sophokleischen Elektra. Denn es ist wahrscheinlich nichts anderes als ein aus 4 Tetrapodieen bestehendes anapästisches Hypermetron, in welchem für den ganzen Inlaut die Anakrusis der dipodischen Basen unterdrückt sind:

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥, ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥, ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥, ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥
– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥,   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥,   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥,   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥   ⊥́ ⊥

Hiernach wird auch über die Messung des auslautenden ἐπεμβάcει kein Zweifel obwalten: die vorletzte Silbe muss gleich der vorletzten Silbe eines katal. anapästischen Hypermetrons eine den Ictus tragende 4-zeitige Länge sein.

Endlich gestaltet sich das katalektische anapästische Tetrametron durch Unterdrückung des leichten Tacttheiles in der Mitte des Verses zu folgendem ἀcυνάρτητον ἀντιπαθέc:

⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥

Alcm. 34 καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα.
Ibyc. 3 φλεγέθων, ᾇπερ κατὰ νύκτα μακρὰν | cείρια παμφανόωντα.

Wir schliessen diesen Abschnitt, indem wir nochmals die Identität der anapästisch-dactylischen und iambisch-trochäischen ἀcυνάρτητα ἀντιπαθῆ mit den anapästischen und iambischen

ἀϲυνάρτητα μονοειδῆ hervorheben. **Ist nämlich in einem anapästischen oder iambischen Metrum blos der inlautende schwache Tacttheil einer dipodischen Basis unterdrückt, so wird es ἀϲυνάρτητον μονοειδὲϲ genannt; ist der anlautende schwache Tacttheil einer dipodischen Basis oder einer ganzen Reihe unterdrückt, so heisst es ἀϲυνάρτητον ἀντιπαθέϲ.**

§ 22a.

Die antike Asynarteten-Theorie.

Wir lassen nunmehr im Zusammenhange die Tradition der Alten über die μέτρα ἀϲυνάρτητα folgen.

Schol. Heph. p. 201. Ἰϲτέον δὲ ὅτι ἀϲυνάρτητα γίνεται τὰ πάντα ξδ΄. τὰ γὰρ ὀκτὼ μέτρα τοῖϲ ὀκτὼ μέτροιϲ τουτέϲτιν ἑαυτοῖϲ ἐπιπλεκόμενα, τὰ ξδ΄ ταῦτα γίνεται. Mar. Vict. p. 142. *Cum metrorum principalium quae catholice excepto rhythmo paeonico recipienda sunt octo genera censeantur, si quis ea octies multiplicet, octona metra octies multiplicata efficient differentias LXIIII. Et ut exemplo id clareat: si quis iambicum iambico coniungat et trochaico et deinceps ceteris i. e. dactylico, anapaestico, choriambico, antispastico et ionicis duobus, fient harum permixtionum differentiae octo. pari ratione si sit trochaicum ceteris metris ut supra de iambico diximus coniugatum, fient aliae differentiae octo. ac deinceps si per omnia pedum genera similiter fiat ista coniugationis multiplicatio, non dubie clarum erit effici differentias LXIIII in omni octo metrorum principalium summa.*

Zu Grunde gelegt sind die μέτρα πρωτότυπα mit Ausnahme des päonischen, wie Marius ausdrücklich hinzufügt, also folgende acht: 1) δακτυλικόν, 2) ἀναπαιϲτικόν, 3) τροχαϊκόν, 4) ἰαμβικόν, 5) χοριαμβικόν, 6) ἀντιϲπαϲτικόν, 7) ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονοϲ, 8) ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάϲϲονοϲ. Wir haben diese Prototypa nach der Anordnung des Heliodor mit dem δακτυλικόν beginnend aufgezählt, nur dass wir dem τροχαϊκόν vor dem ἰαμβικόν seinen Platz eingeräumt haben.

Ein jedes der 8 Prototypa soll nun mit jedem der 8 Prototypa zu Einem μέτρον verbunden werden. Dies ist auf der dem Ende des § angehängten Tabelle ausgeführt. In der ersten verticalen Columne ist das δακτυλικόν zunächst wiederum mit einem

δακτυλικόν, dann mit einem ἀναπαιστικόν, dann mit einem τροχαϊκόν, dann mit einem ἰαμβικόν, dann mit einem χοριαμβικόν, dann mit einem ἀντισπαστικόν, dann mit einem ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος, dann mit einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος verbunden. In der zweiten verticalen Columne ist in gleicher Weise das ἀναπαιστικόν mit jedem der 8 Prototypa verbunden, in der dritten das τροχαϊκόν, und so fort bis zur achten Columne, in welcher das ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος die acht Verbindungen eingeht. So erhalten wir in der That 64 Arten von Metren, die wie der Schol. Heph. sagt, die verschiedenen Kategorieen der μέτρα ἀσυνάρτητα sind.

Der Scholiast theilt nun weitergehend die zu Grunde gelegten 8 Prototypa in 2 Klassen: μέτρα τετράσημα und μέτρα ἑξάσημα; die τετράσημα umfassen die Dactylen und Anapästen; die ἑξάσημα alle übrigen, auch die Trochäen und Iamben, die hier nach τροχαϊκαὶ und ἰαμβικαὶ βάσεις ἑξάσημοι gemessen werden. Er sagt:

ἀπὸ τῶν ἑξασήμων μὲν λϛ', ἑξάκις γὰρ τὰ ἓξ λϛ'·
τῶν δὲ τετρασήμων τέσσαρα·
τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετά εἰσι κδ', ἃ καὶ αὐτά ἐστι τῶν ἀσυναρτήτων.

So lautet die richtige handschriftliche Ueberlieferung, welche in den Gaisfordschen Ausgaben ganz thörichter Weise folgendermassen verändert ist: τῶν δὲ τετρασήμων εἰσὶν κδ', καὶ τέσσαρα τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετα, ἃ καὶ αὐτὰ κτέ. Es ist diese Aenderung um so unverzeihlicher, als auch im weiteren Fortgange des Scholions noch einmal die Angabe gemacht wird: „ἐπισύνθετα δὲ κδ'", eine Angabe, welche Gaisford in völligem Widerspruch mit jener seiner Aenderung nicht angetastet hat. Durch Wiederherstellung des richtigen Textes werden wir nun mit folgender Classification der 64 μέτρα ἀσυνάρτητα bekannt:

1) Μέτρα ἀσυνάρτητα, welche aus der Combination der beiden μέτρα τετράσημα hervorgehen. Deren gibt es „τέσσαρα", denn jedes μέτρον τετράσημον wird mit jedem μέτρον τετράσημον verbunden, also

ἀσυνάρτητον ἐκ δακτυλικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ.

Es sind dies die auf unserer Tabelle rechts in der oberen Ecke durch dickere Striche abgesonderten 4 Metra.

2) Μέτρα ἀσυνάρτητα, welche aus der Combination der 6 μέτρα ἑξάσημα (einschliesslich der τροχαϊκά und ἰαμβικά) hervorgehen. Deren gibt es „36", denn jedes der 6 ἑξάσημα wird in sechsfacher Weise mit jedem der 6 ἑξάσημα verbunden. Es sind dies die auf unserer Tabelle links in der unteren Ecke durch dickere Striche abgesonderten 36 Metra.

3) Eine dritte Klasse bilden die sogenannten Ἐπισύνθετα, deren es, wie der Schol. sagt, 24 gibt. Welche Metra hierunter zu verstehen sind, kann nicht zweifelhaft bleiben, nämlich diejenigen 24 ἀσυνάρτητα, welche übrig bleiben, wenn wir von den gesammten 64 ἀσυνάρτητα die 4 ἀσυνάρτητα ἐκ τετρασήμων und die 36 ἀσυνάρτητα ἐξ ἑξασήμων abziehen.

Ἐπισύνθετα sind also diejenigen Asynarteten, welche entstehen, wenn man jedes der beiden μέτρα τετράσημα (Dactylen und Anapästen) mit jedem der 6 ἑξάσημα (Trochäen, Iamben, Choriamben, Antispaste, Ionici a maiore, Ionici a minore) und umgekehrt jedes der 6 ἑξάσημα mit jedem der 2 τρίσημα combinirt. Auf unserer Tabelle sind sie rechts in der unteren Ecke und links in der oberen Ecke im einzelnen enthalten, durch dickere Striche und rothe Coloratur von den übrigen Classen der Asynarteten gesondert.

Zu dieser Eintheilung der Asynarteten fügt der Schol. Heph. a. a. O. eine zweite, noch weiter ins einzelne eingehende Eintheilung hinzu: Ἔτι καὶ θάτερον τρόπον τούτων

μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ· μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον
 οἷον τὸ ἐλεγειακόν.
ὁμοιοειδῆ δὲ ὀκτώ· οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα
 χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ
 ἰωνικοῖς, ἢ ἐναλλάξ.
ἐπισύνθετα δὲ κδ'.
ἀντιπαθῆ κδ', ὧν
 τὰ μὲν πρώτης ἀντιπαθείας ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ·
 (τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.)

Von diesen 4 Klassen sind uns die an dritter Stelle genannten 24 ἐπισύνθετα bereits aus der vorhergehenden Eintheilung bekannt. Die drei übrigen Klassen, die μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ fallen also mit denjenigen Asynarteten zusammen, welche oben als ἀσυνάρτητα ἐκ τετρασήμων und ἀσυνάρτητα ἐξ ἑξασή-

μων bezeichnet wurden. Unter ihnen sind die 8 ὁμοιοειδῆ am leichtesten zu verstehen, denn der Scholiast hat in der von ihm gegebenen Definition der ὁμοιοειδῆ die 8 Formen derselben durch Angabe der Bestandtheile im einzelnen vollständig aufgeführt:

1. Choriamben und Iamben	oder umgekehrt, d. i.	5. Iamben und Choriamben
2. Antispasten und Iamben		6. Iamben und Antispasten
3. Ionici a mai. und Trochäen		7. Trochäen und Ionici a mai.
4. Ionici a min. und Trochäen		8. Trochäen und Ionici a min.

Diese Zusammensetzungen kommen auch unter den nicht asynartetischen Prototypa vor, wo sie ebenfalls wie hier mit dem Namen ὁμοιοειδῆ bezeichnet werden, nämlich

1. χοριαμβικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικάς (sc. διποδίας) Heph. c. 9.
2. ἀντισπαστικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικάς Heph. c. 10.
3. ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκάς Heph. c. 11.
4. ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκὰς διποδίας Heph. c. 12.

Dass in unserer Stelle jedes dieser 4 Metra doppelt gezählt ist, je nachdem von seinen Bestandtheilen bald der eine, bald der andere voransteht (z. B. entweder Choriamben und Iamben, oder Iamben und Choriamben), begründet keinen Unterschied zwischen den asynartetischen und den nicht asynartetischen ὁμοιοειδῆ. Den wirklichen Unterschied bezeichnet der Schol. Heph. durch den bei den asynartetischen ὁμοιοειδῆ gebrauchten Zusatz „μὴ τέλεια ὄντα". Ein nicht asynartetisches ὁμοιοειδές hat im Inlaute stets vollständige Dipodieen z. B. das χοριαμβικόν

ἐκ ποταμοῦ | 'πανέρχομαι | πάντα φέρουσ|α λαμπρά.

Der Begriff des asynartetischen ὁμοιοειδές besteht darin, dass im Inlaute desselben eine unvollständige Dipodie enthalten ist z. B.

ὄλβιε γαμ|βρέ, σοὶ μὲν — | δὴ γάμος | ὡς ἄραο.

Oder: ist das erste Kolon eines μέτρον ὁμοιοειδές ein akatalektisches, so ist dieses ein nicht asynartetisches ὁμοιοειδές; ist das erste Kolon ein katalektisches, so ist das ὁμοιοειδές ein ἀσύναρτητον.

Hiermit hat sich nun zugleich die Bedeutung der 8 μονοειδῆ ἀσυνάρτητα ergeben. Die asynartetischen μονοειδῆ sind dasselbe wie die unter den Prototypa behandelten nicht asynartetischen μονοειδῆ oder καθαρά, nur mit dem Unterschiede, dass im In-

laute des μονοειδὲς ἀσυνάρτητον ein katalektischer Bestandtheil vorkommt. Dies drückt der Scholiast dadurch aus, dass er als Musterbeispiel der μονοειδῆ ἀσυνάρτητα das δακτυλικὸν ἐλεγειακόν anführt, dessen erstes Kolon eine katalektische Tripodie ist.

Auf unserer nach der Angabe des Schol. angefertigten Tabelle der 64 ἀσυνάρτητα stehen die 8 μονοειδῆ (oder καθαρά) in der von der oberen linken Seite nach der unteren rechten Seite gehenden Diagonale. Sie haben die weisse Farbe behalten. Die 8 ὁμοιοειδῆ sind die zu beiden Seiten der μονοειδῆ stehenden blau gefarbten Metra. Die 24 ἐπισύνθετα sind die zu beiden Seiten der μονοειδῆ stehenden roth gefärbten Metra. Die 24 übrig bleibenden Metra unserer Tabelle, von denen 20 eine grüne, 4 eine gelbe Coloratur haben, müssen also die von dem Schol. aufgeführte Asynarteten-Klasse der 24 ἀντιπαθῆ bilden. Dieselbe zerfällt in 2 engere Kategorieen; die hierüber handelnde Stelle unsers Scholions ist unvollständig überliefert; denn sie nennt nur die erste Kategorie: ἀντιπαθῆ κδ', ὧν τὰ μὲν (τῆς) πρώτης ἀντιπαθείας; es fehlen die Worte τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας. Wir lernen dies aus dem Scholion zu Hephaest. p. 208, welches im Cod. Saibant. folgendermaassen lautet: πρώτην ἀντιπάθειαν λέγει τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς ποσὶ τουτέστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα. δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς συνθέτοις, λέγω δὴ τὴν ἐν τοῖς τετρασυλλάβοις.

Hiernach sind ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας diejenigen von den 24 ἀντιπαθῆ, deren Bestandtheile aus 2- und 3-silbigen Tacten, d. i. aus Trochäen, Iamben, Dactylen, Anapästen bestehen. Solcher ἀντιπαθῆ finden wir 4: es sind diejenigen, welche auf unserer Tabelle gelb colorirt sind, nämlich

1) ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
2) ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
3) ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
4) ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ.

Ἀντιπαθὲς τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ist also ein solches Metrum, dessen Kola demselben γένος μετρικόν (dem dreizeitigen oder vierzeitigen), aber verschiedenen εἴδη desselben γένος angehören. Die Verschiedenheit der εἴδη ein und desselben Metrums ist es ja eben, was bei den Metrikern die ἀντιπάθεια heisst.

Alle übrigen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ sind ἀντιπαθῆ τῆς

δευτέρας ἀντιπαθείας — es sind ihrer im ganzen 20, dieselben, welche auf unserer Tabelle grün colorirt sind.

Rücksichten auf bequemere Ausführung der Tabelle durch Satz und Druck haben es nothwendig erscheinen lassen, dieselbe etwas anders zu gestalten als es im Vorausgehenden angegeben ist. Aus diesem Grunde ist auf S. 224 Z. 2 v. u., S. 225 Z. 18 das Wort rechts in links und umgekehrt auf S. 225 Z. 5 und 19 das Wort links in rechts zu corrigiren.

Zusammengesetzte oder ungleichförmige Metra.

Μέτρα μικτά und ἐπισύνθετα.

§ 23.

Die ungleichförmigen Metra im allgemeinen.

Gehören die Tacte eines Metrums (einer Periode) nicht ein und demselben γένος μετρικόν, sondern verschiedenen γένη μετρικά an, so ist dasselbe nach dem Hephästioneischen Systeme entweder ein μικτόν oder ein ἐπισύνθετον; ein gemeinsamer Name für diese beiden auf S. 114 charakterisirten Arten der Zusammensetzung ist uns nicht überliefert, doch dürfen wir in diesem Sinne den Ausdruck „zusammengesetztes oder ungleichförmiges Metrum" gebrauchen, wie umgekehrt für das aus πόδες desselben γένος μετρικόν bestehende Metrum den Namen „einfaches oder gleichförmiges".

Wir dürfen aber nicht annehmen, dass das aus Tacten verschiedener γένη μετρικά zusammengesetzte Metrum auch dem Rhythmus nach ein tactwechselndes Metrum sei. Es ist dies zwar bisweilen allerdings der Fall, aber in den meisten Fällen nicht. Es hat sich in der Rhythmik Bd. I bei den kyklischen Dactylen und Anapästen gezeigt, dass ein πούς μετρικός nicht überall aus einzeitigen Kürzen und zweizeitigen Längen besteht, dass vielmehr der rhythmische Zeitumfang der Silben in mehrfacher Weise verändert wird, und dass hierdurch z. B. ein πούς δάκτυλος oder ἀνάπαιστος durch Silbenverkürzung in seinem rhythmischen Tactwerthe dem Trochäus und Iambus gleich stehen kann. Diese Veränderung des Silbenwerthes kommt nun hauptsächlich bei den

[illegible]	chori.-dact.	antisp.-dact.	ion. ma.-dact.	ion. mi.-dact.
[illegible]	chori.-anap.	antisp.-anap.	ion. ma.-anap.	ion. mi.-anap.
h.	chori.-troch.	ant -troch.	ion. ma.-troch.	ion. mi.-troch.
b.	chori.-iamb.	ant.-iamb.	ion. ma.-iamb.	ion. mi.-iamb.
ri.	chori.-chori.	antisp.-chori.	ion. ma.-chori.	ion. mi.-chori.
sp.	chori.-antisp.	antisp.-antisp.	ion.ma.-antisp.	ion.mi.-antisp.
ma.	chori.-ion. ma.	antisp.-ion.ma.	ion.ma.-ion.ma.	ion.mi.-ion.ma.
mi.	chori.-ion.mi.	antisp.-ion.mi.	ion.ma.-ion.mi.	ion.mi.-ion.mi.

Ἐπισύνθετα

Ἀντιπαθῆ τῆς β'

Ὁμοιοειδῆ

Ὁμοιοειδῆ

Ἀντιπαθῆ τῆς β'

Μονο-ειδῆ

Ἀντιπαθῆ τῆς β'

Tacten der zusammengesetzten Metren zur Anwendung: obwohl die πόδες μετρικοί desselben ihrer Silbenform nach verschiedenen γένη μετρικά angehören, sind sie doch ihrem rhythmischen Werthe nach dieselben Tacte. Doch, wie gesagt, ist dies nur der häufigere Fall, keineswegs der durchgängige. Denn bisweilen sind die verschiedenen γένη μετρικά, denen die Tacte des zusammengesetzten Metrums angehören, auch dem Rhythmus nach verschieden: die Kürzen desselben sind sämmtlich einzeitige, die Längen desselben sämmtlich zweizeitige und es bietet sich hierdurch innerhalb eines einzigen Metrums oder einer einzigen metrischen Periode die Erscheinung des Tactwechsels oder einer rhythmischen μεταβολή dar.

Die beweglichsten πόδες μετρικοί sind die Trochäen und Iamben und daher zur Verbindung mit heterogenen πόδες von allen am geeignetsten. Es gibt kein einziges zusammengesetztes Metrum, in welchem nicht der Trochäus oder Iambus einen Bestandtheil bildete. Sie vereinigen sich mit Dactylen und Anapästen, mit Ionici a maiore und a minore, mit Päonen und Bacchieen. Die Tacte des trochäisch-iambischen γένος μετρικόν können sich mit den Tacten eines jeden der drei übrigen γένη μετρικά verbinden, diese drei γένη aber verbinden sich nicht unter einander; denn nur ganz vereinzelt sind Päonen mit Dactylen zu einem Verse vereint (in der ganzen poetischen Literatur der Griechen nur an 2 oder 3 Stellen). Die Arten der zusammengesetzten Verse würden also mit Rücksicht auf die γένη μετρικά folgende sein:

1. Trochäisch-dactylische und iambisch-anapästische.
2. Trochäisch-ionische und iambisch-ionische [molossische].
3. Trochäisch-päonische und iambisch-baccheische.
4. Die seltenen päonisch-dactylischen.

Zu den an zweiter Stelle angeführten gesellt sich dem Rhythmus nach auch noch eine Zusammensetzung der Trochäen und Iamben mit dem Spondeus, der hier sein gewöhnliches vierzeitiges Maass hat (weder wie in den irrationalen Trochäen und Iamben eine verkürzte ἄρσις, noch wie in den asynartetischen Trochäen und Iamben eine dikatalektische βάσις τροχαϊκή oder ἰαμβική).

Von diesen vier Arten der zusammengesetzten Metren sind die drei letzten im allgemeinen tactwechselnde Metra. Dreizeitige Trochäen oder Iamben sind mit sechszeitigen Ionici a maiore

oder a minore, dreizeitige Trochäen oder Iamben mit fünfzeitigen Päonen oder Bacchieen, vierzeitige Dactylen mit fünfzeitigen Päonen zu einem einheitlichen Metrum oder Periode verbunden.

Die erste Art der Zusammensetzung aber bedingt keinen Tactwechsel: die πόδες δακτυλικοί und ἀναπαιστικοί und die mit ihnen verbundenen τροχαϊκοί und ἰαμβικοί sind einander durch Silbenverkürzung oder Silbenverlängerung dem Rhythmus nach gleich gestellt. Der Dactylus und Trochäus, der Anapäst und Iambus sind hier nur verschiedene Tactformen desselben Tactes.

Die Art der Zusammensetzung kann nun eine doppelte sein. Entweder sind die heterogenen πόδες in ein und derselben Reihe oder κῶλον des Metrums mit einander verbunden, oder es sind die einzelnen κῶλα des Metrums κῶλα καθαρά oder μονοειδῆ (ihre Tacte gehören demselben εἶδος μετρικόν an), aber die einzelnen zu einem Metrum vereinten κῶλα gehören ihren πόδες μετρικοί nach verschiedenen εἴδη μετρικά an. Ein Metrum der ersten Art heisst in der Kunstsprache der Metriker μέτρον μικτόν, ein Metrum der zweiten Art μέτρον ἐπισύνθετον. Sind Trochäen und Dactylen zu einem Metrum zusammengesetzt, so wird dies also ein μικτόν sein, wenn die Trochäen und Dactylen zu einer einheitlichen rhythmischen Reihe oder einem κῶλον verbunden sind; es wird ein ἐπισύνθετον sein, wenn das Metrum aus zwei κῶλα besteht, von denen ein jedes καθαρόν ist, aber das eine ein καθαρὸν δακτυλικόν, das andere ein καθαρὸν τροχαϊκόν. Diese Termini sind wie man sieht sehr passend gewählt. Denn eine Zusammensetzung ist als μῖξις oder Mischung zu bezeichnen, wenn die Bestandtheile eine nunmehr untrennbare Einheit, gleichsam einen neuen, von den einzelnen Bestandtheilen verschiedenen Stoff bilden. Dies geschieht aber, wenn, um bei unserem Beispiele zu bleiben, Dactylen und Trochäen zu einem einheitlichen κῶλον zusammentreten, das nun weder ein dactylisches, noch ein trochäisches genannt werden kann. In jener anderen Art des zusammengesetzten Metrums hat sich an ein dactylisches Kolon ein trochäisches unter Bewahrung der sprachlichen συνάφεια angeschlossen, zu dem einen ist das andere als ein leicht abzuscheidender Bestandtheil hinzugesetzt. Das ist eine ἐπισύνθεσις, es ist keine die Elemente eng verbindende und gleichsam nur durch einen chemischen Process wieder aufzulösende Mischung.

Von den beiden Kategorieen der μέτρα μικτά und ἐπισύνθετα werden die ersteren wieder in μικτὰ κατὰ συμπάθειαν oder

ὁμοιοειδῆ und μικτὰ κατ' ἀντιπάθειαν oder ἀντιπαθῆ eingetheilt. So richtig und vortrefflich jene General-Eintheilung ist, so unwesentlich und unbefriedigend ist diese Special-Eintheilung. Es ist dies eine Theorie der Metriker, welche mit allen sich daran anschliessenden Auffassungen nicht als eine Tradition aus guter alter Zeit angesehen werden kann, es ist eine aus ihrer eigenen Reflexion hervorgehende unnütze Zuthat, wenn wir wollen eine Verunzierung und Entstellung des sonst von ihnen festgehaltenen schönen Systemes. Wir müssen darauf verzichten, an dieser Stelle eine Erklärung der ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ zu geben. Die μέτρα ἀντιπαθῆ oder κατ' ἀντιπάθειαν sollten, dem Namen nach zu urtheilen, die Verbindung von εἴδη ἀντιπαθοῦντα ein und desselben γένος μετρικόν bezeichnen im Gegensatze zu der Zusammensetzung aus zwei verschiedenen γένη. Diese Bedeutung hat nun auch in der That ein Theil der μέτρα ἀντιπαθῆ, nämlich diejenigen, welche man als ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας bezeichnet. Nun gibt es aber noch eine zweite Klasse der ἀντιπαθῆ, genannt τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας. Mit diesem Namen bezeichnen die Metriker bis auf eine einzige unbedeutende Ausnahme nicht Verbindungen aus εἴδη ἀντιπαθῆ desselben γένος, sondern Verbindungen aus πόδες verschiedener γένη μετρικά, auch solche, wo die πόδες in keiner Weise ἀντιπαθοῦντες oder ἐναντίοι sind. Ganz analoge Verbindungen werden nun aber auch als ὁμοιοειδῆ oder μικτὰ κατὰ συμπάθειαν bezeichnet, sämmtlich solche, deren Bestandtheile verschiedenen γένη angehören. Die Metriker haben die einen ὁμοιοειδῆ oder κατὰ συμπάθειαν μικτά, die anderen ἀντιπαθῆ (τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας) oder κατ' ἀντιπάθειαν μικτά genannt, weil dort die heterogenen Bestandtheile des zusammengesetzten Metrums ihnen eine grössere Verwandtschaft zu haben schienen als hier, aber dieser ihrer Ansicht können wir mit dem besten Willen nicht zustimmen. Die einen sind so heterogen wie die anderen, ja scharf gefasst, die Elemente der ὁμοιοειδῆ heterogener als die der ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας. Sondern wir zwischen den beiden Arten der ἀντιπαθῆ, so ergibt sich folgendes:

ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας zusammengesetzt aus den εἴδη ἀντιπαθῆ desselben γένος μετρικόν,

ὁμοιοειδῆ
ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας } zusammengesetzt aus verschiedenen γένη μετρικά.

Die ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας haben einen dem Namen entsprechenden Sinn, die ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας aber nicht und ebenso wenig auch die ὁμοιοειδῆ. Es scheint, als ob sich hierin zwei auseinander liegende Epochen der metrischen Terminologie zeigten, als ob die ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας der älteren Zeit angehörte, der wir das in den vorausgehenden Abschnitten betrachtete metrische System zuschreiben müssen, die ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας mit sammt ihrem Gegensatze, den ὁμοιοειδῆ, einer späteren Zeit der metrischen Theorie und als ob sich dies in den Namen πρώτη und δευτέρα ausspräche, die sich auf eine andere Weise schlechterdings nicht erklären lassen. Die Kategorieen der älteren Zeit würden demnach, die einfachen Metra oder ὁμοιοειδῆ mit eingeschlossen, folgende sein:

1. ὁμοιοειδῆ oder καθαρά sowohl a) συνάρτητα, als b) ἀσυνάρτητα: Metra mit Tacten desselben εἶδος;
2. ἀντιπαθῆ (später τῆς πρώτης ἀντιπαθείας genannt), stets ἀσυνάρτητα: Metra aus πόδες ἀντιπαθοῦντες oder ἐναντίοι desselben γένος;
3. ἐπισύνθετα: Metra aus einfachen, aber einander heterogenen κῶλα (d. h. die πόδες der verschiedenen κῶλα gehören verschiedenen γένη μετρικά an);
4. μικτὰ α) συνάρτητα, β) ἀσυνάρτητα: Metra aus κῶλα, deren jedes einzelne aus heterogenen πόδες besteht (d. h. die πόδες des einzelnen Kolon gehören verschiedenen γένη μετρικά an). — Später hat man dann die μικτά in zwei Unterabtheilungen getheilt und davon die eine κατὰ συμπάθειαν, die andere κατ' ἀντιπάθειαν μικτά genannt, um aber die letzteren von den schon bisher als ἀντιπαθῆ bezeichneten Metra zu scheiden, gebraucht man die Zusätze πρώτη und δευτέρα ἀντιπάθεια, jenen für den älteren, diesen für den neu aufgekommenen Begriff.

G. Hermann hat ganz Recht, wenn er sagt, die Metren, welche die Alten κατ' ἀντιπάθειαν μικτά (ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας) nennen (— nur diese Art der ἀντιπαθῆ hat er aus den Alten kennen gelernt —), seien in Wahrheit keine ἀντιπαθῆ; mit diesem Namen müssen vielmehr Verse wie folgender

ἐῷος ἡνίχ' ἱππότας ἐξέλαμψεν ἀστήρ

bezeichnet werden. Darum stimmen wir ihm völlig bei und müs-

sen sein richtiges metrisches Gefühl anerkennen. Aber nicht zu loben ist seine Kenntniss der alten Metriker. Denn er wirft ihnen vor, dass sie jenen Vers nicht einen ἀντιπαθής genannt hätten. Und doch ist es gerade ein Vers, den sie als Beispiel der ἀντιπαθῆ τῆς τρώτης ἀντιπαθείας aufführen vgl. Heph. p. 53. 54. Hephästion behandelt zuerst die zusammengesetzten Metra (μονοειδῆ oder καθαρά) zugleich mit denjenigen zusammengesetzten, welche ὁμοιοειδῆ oder κατὰ συμπάθειαν μικτά genannt werden, für jedes der μέτρα πρωτότυπα führt er zusammen die μονοειδῆ und die durch Zusammensetzung des jedesmaligen metrischen εἶδος mit Trochäen und Iamben entstehenden ὁμοιοειδῆ auf und sagt dann am Schlusse des Kapitels von den Päonen: Τοσαῦτα περὶ τῶν ἐννέα τῶν μονοειδῶν καὶ ὁμοιοειδῶν μέτρων (in der Ausführung hat er die μονοειδῆ als καθαρά, die ὁμοιοειδῆ mit ihrem Gattungsnamen μικτά bezeichnet). Dann lässt er für sich getrennt diejenigen μικτά folgen, für welche die Alten die Termini κατ' ἀντιπάθειαν μικτά oder ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας gebildet hatten. Diese deutlich ausgesprochene Art der Anordnung hat Hermann übersehen. Er theilt ein in einfache und zusammengesetzte Metren (metra simplicia und metra composita), bringt aber unter den einfachen Metra keineswegs blos die einfachen, sondern auch die grosse Unterart der zusammengesetzten Metra, welche Hephästion ὁμοιοειδῆ nennt:

	Hephästion:	Hermann:
	I. (Μέτρα συνάρτητα).	
c. 5—13	einfache: μονοειδῆ ἢ καθαρά gemischte: a) ὁμοιοειδῆ	I. einfache.
c. 14	b) ἀντιπαθῆ (τῆς δευτέρ. ἀντιπ.)	II. zusammengesetzte und gemischte.
	II. Μέτρα ἀσυνάρτητα.	
c. 15 . . .	μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ, ἀντιπαθῆ ἐπισύνθετα	
c. 16 . . .	Anhang: Μέτρα πολυσχημάτιστα	

Hermann meint, Hephästion habe an erster Stelle c. 5—13 die einfachen Metra behandelt, obwol dieser selbst ausdrücklich sagt, dass dies die einfachen (μονοειδῆ) und zugleich der grössere Theil der gemischten Metra, nämlich die ὁμοιοειδῆ seien. Diese Metra bezeichnet er in seiner eignen Metrik als einfache Metra.

Darauf lässt er die zusammengesetzten und gemischten Metra folgen. Hier fehlen dann natürlich die ὁμοιοειδῆ. Hermann sieht am Anfange des zweiten Abschnittes wohl ein, dass nicht alle von ihm unter den einfachen Metren behandelte wirklich einfache sind, und sich genöthigt zu erklären, dass er im ersten Abschnitt viele Metra behandelt habe, die eigentlich in den zweiten gehören. Für diesen Abschnitt der zusammengesetzten und gemischten Metra behält er dann, nachdem er das meiste (die ὁμοιοειδῆ) bereits weggegeben, zunächst die κατ' ἀντιπάθειαν μικτά (Heph. 14) übrig, er glaubt aber, auch Hephästions ἀσυνάρτητα (c. 15) zähle dieser zu den zusammengesetzten und gemischten Metren (obwohl die alte Theorie die eine Klasse derselben ausdrücklich als einfache oder ὁμοιοειδῆ bezeichnet) und sieht dann auch schliesslich in den μέτρα πολυσχημάτιστα, die nur ein blosser Anhang zu den beiden Hauptklassen Hephästions sind, als dritte Unterabtheilung der zusammengesetzten und gemischten Metra an. Von diesen fälschlich als die drei antiken Unterarten der gemischten und zusammengesetzten Metren gefassten ἀντιπαθῆ (τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας), ἀσυνάρτητα und πολυσχημάτιστα beweist er dann, dass die antiken ἀντιπαθῆ keine ἀντιπαθῆ, die antiken ἀσυνάρτητα keine ἀσυνάρτητα, die πολυσχημάτιστα keine πολυσχημάτιστα seien!

Wir haben die ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας (die μέτρα aus ἀντιπαθοῦντα εἴδη desselben γένος μετρικόν), weil sie, obwohl dem Metrum nach aus einem iambischen und trochäischen Bestandtheile zusammengesetzt, in allem wesentlichen dieselbe Bedeutung haben wie die iambischen μονοειδῆ ἀσυνάρτητα, im Anschlusse an die letzteren unter den einfachen Metren behandelt. Es bleiben uns für die zusammengesetzten die beiden Kategorieen der μικτά und ἐπισύνθετα übrig. Doch müssen wir diese Kategorie noch durch eine dritte erweitern. Es gibt nämlich eine Zahl von zusammengesetzten Metren, für welche sich zwar bei den Metrikern kein gemeinsamer Name nachweisen lässt, in deren specieller Benennung aber schon die Gemeinsamkeit zu Tage liegt. Sie werden nämlich alle als ungerade Metren (im Sinne der körperlichen Gebrechlichkeit, entgegengesetzt der Geradheit des Körpers und des Ganges), als „schiefe“, „lahme oder schenkelgelähmte“, „gebrochene“ bezeichnet. Dies sind die aus sechszeitigen Ionici und dreizeitigen Trochäen zusammengesetzten ἀνακλώμενα ἰωνικά, die aus Trochäen und Iam-

ben mit einem vierzeitigen Spondeus bestehenden χωλὰ τροχαϊκά und χωλὰ ἰαμβικά, auch ἰσχιορρωγικά genannt, und die aus dreizeitigen Iamben und fünfzeitigen Bacchieen bestehenden δόχμιοι (sc. ῥυθμοί) oder μέτρα δοχμιακά. Mit einander gemein haben diese Metren etwas sehr Charakteristisches, nämlich dies, dass sie sämmtlich einen wirklichen Tactwechsel haben. Es sind auch die bei weitem häufigsten tactwechselnden Metra in ihnen enthalten, denn es bleiben nur die in ein paar Stellen der alten Komödie angewandten trochäisch-päonischen und die noch viel selteneren päonisch-dactylischen Metra als tactwechselnde Arten übrig. Auch darin zeigt sich für die drei genannten Metra eine Einheit in der metrischen Tradition, dass nicht blos die iambisch-päonischen Dochmien, sondern auch die aus Trochäen oder Iamben und einem vierzeitigen Spondeus bestehenden χωλά den ῥυθμοὶ ὀρθοί oder μέτρα ὀρθά, also den graden Metren entgegengesetzt werden. Wir können das schwerlich anders auffassen als so, dass die aus vor-hephästioneischer, alter Zeit stammende metrische Terminologie die Metren mit gleichem Tacte als gerade, geradegebildete oder geradegewachsene, Metra ὀρθά, die von ungleichem Tacte als ungerade (ungerad gebildete, ungerad einherschreitende) Metra bezeichnete*). Es würde wohl Billigung finden, wenn wir die ἀνακλώμενα, χωλά und δόχμιοι im Gegensatze zu den ὀρθά gemeinsam als ἄνορθα bezeichneten. Ein gemeinsamer Name ist sicherlich vorauszusetzen, wenn er auch nicht von den Metrikern überliefert ist. Doch steht zu vermuthen, dass dies der Name μέτρα ἀνακλώμενα war und dass man die Bildung der zusammengesetzten tactwechselnden Metra von der μῖξις und der ἐπισύνθεσις der blos metrisch aber nicht rhythmisch verschiedenen μέτρα μικτά und μέτρα ἐπισύνθετα durch den Namen ἀνάκλασις bezeichnete. Denn eine bei Plut. de mus. erhaltene aus Aristoxenus stammende Stelle zeigt deutlich, dass der Name ἀνακλώμενον einst eine weitere Ausdehnung gehabt als die Beziehung auf die ἀνακλώμενα ἰωνικά, denn die Metriker gebrauchen dies Wort nur von den Ionici und wenden ἀνάκλασις, so viel wir sehen, nur von der Zusammensetzung derselben mit Tro-

*) Natürlich mussten sie, insofern bei ihnen der Wechsel des γένος μετρικόν in ein und demselben κῶλον eintritt, zu den μέτρα μικτά gerechnet werden (den δόχμιος nennt Hephästion sogar ein καθαρόν, nämlich einen hyperkatalektischen Antispast — gewiss keine alte Auffassung; die übrigen sehen ihn als aus zwei γένη zusammengesetzt an.

chäen an. Mit Rücksicht auf die oben erörterten Unterschiede der μέτρα μικτά und ἐπιcύνθετα mussten die ἀνακλώμενα ἰωνικά, insofern die Verbindung der beiden γένη μετρικὰ in ein und demselben κῶλον eintritt, zu den μικτά gerechnet und ihre Bildung, die ἀνάκλαcιc, als μῖξιc angesehen werden. Sondern wir die ἀνάκλαcιc von der nicht tactwechselnden μῖξιc ab, so begreift diese blos die Mischung der Dactylen und Trochäen oder Anapästen und Iamben, und zwar, um dies noch einmal zu wiederholen, die Mischung dieser πόδεc in ein und demselben κῶλον, während die andere Art ihrer Verbindung zum zusammengesetzten Metrum, nämlich die Vereinigung eines ungemischten dactylischen und ungemischten trochäischen Kolon eine ἐπιcύνθεcιc ist.

§ 24.

Dactylo-trochäische μέτρα μικτά (Logaöden).

Die trochäisch-dactylischen μέτρα μικτά nach der Tradition der Metriker können entweder mehrere oder nur einen mit Trochäen und Iamben gemischten Dactylus oder Anapäst enthalten und führen hiernach wenigstens bei den uns vorliegenden Metrikern eine durchaus verschiedene Nomenclatur.

I.

Μικτά mit zwei oder mehreren Dactylen oder Anapästen

heissen, wenn diese Tacte den Anlaut des Metrums bilden, dactylische oder anapästische Logaöden, λογαοιδικὰ δακτυλικά und λογαοιδικὰ ἀναπαιςτικά Hephaest. p. 25. 29.

Im dactylischen Logaödikon ist zwei oder mehreren Dactylen, wie Hephästion p. 25 sagt, eine trochäische Dipodie hinzugefügt, z. B. im sogenannten logaödischen Ἀλκαϊκόν

⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑, ⏗ ⏒

καί τιc ἐπ' ἐcχατιαῖcιν οἴκειc

oder im logaödischen Πραξίλλειον

⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑, – ⏒

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποιcα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα.

Das erste können wir nach der Zahl seiner Einzeltacte eine dactylisch-logaödische Tetrapodie, das zweite eine Pentapodie nennen.

Im **anapästischen Logaödikon** kann an Stelle des anlautenden Anapästes auch ein Spondeus oder Iambus stehen, die Apothesis ist wie bei den ungemischten Anapästen gewöhnlich katalektisch (Hephästion führt dies als die einzige Form des anapästischen Logaödikons an). So z. B. das aus 4 Anapästen und einem katalektischen Diiambus bestehende Ἀρχεβούλειον, welches wir nach der Zahl seiner Einzeltacte als katalektische Hexapodie bezeichnen können.

⏖ ⏑ ⏑ ‒́ ⏑ ⏑ ‒́ ⏑ ⏑ ‒́ ⏑ ‒́ ‒́

Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ᾽ ἀείδειν.
Νύμφα, cὺ μὲν ἀcτερίαν ὑφ᾽ ἅμαξαν ἤδη.
Φιλωτέρα ἄρτι γὰρ ἁ Cικελὰ μὲν Ἔννα.

Nach Aristides p. 50 τὰ μὲν αὐτῶν (d. i. τῶν μέτρων) ἐξ ὁλοκλήρων ἄρχεται τῶν ποδῶν ὧν τὰς ἐπωνυμίας ἔχει τὰ δὲ ἐξ ἐλαττόνων ὡς τὰ λογαοιδικά scheint auch ein aus einem anlautenden Trochäus und darauf folgenden Dactylus gemischtes Metrum den Namen λογαοιδικὸν δακτυλικόν zu führen, z. B.

‒ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ‒

aber nach Hephästion p. 24 wird ein solches Metrum δακτυλικὸν αἰολικόν genannt, weil sich vor allen die äolischen Dichter wie Alcäus dieser Bildung bedienen. Es ist nun gleich hier auf eine weiter unten näher zu erläuternde Thatsache hinzuweisen, dass in allen gemischten Dactylen und Trochäen, welche an erster Stelle einen Trochäus, an zweiter Stelle einen Dactylus haben, den anlautenden Trochäus willkürlich mit dem Spondeus und mit dem Iambus, bei den äolischen Dichtern auch mit einer Doppelkürze vertauschen können. Wir können diesen freien anlautenden Tact durch ⏒ ⏖ bezeichnen. So ist es nun auch mit den äolischen Dactylica, von denen Hephästion folgende Beispiele anführt:

⏒ ⏖ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏒

θυρωρῷ πόδες ἐπτορόγυιοι,
τὰ δὲ cάμβαλα πεντεβόηα,
πίcυγγοι δὲ δέκ᾽ ἐξεπόνηcαν.

⏒ ⏖ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏖

ἔροc δ᾽ αὖτε μ᾽ ὁ λυcιμελὴc δονεῖ
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
Ἄτθί, cοὶ δ᾽ ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίcδην, ἐπὶ δ᾽ Ἀνδρομέδαν πότῃ.

⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓

τέῳ c', ὦ φίλε γαμβρέ, καλῶc ἐικάcδω:
ὄρβακι βραδινῷ cε μάλιcτ' ἐικάcδω.

⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓

κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέccαι,
εἰ χρὴ cυμποcίαc ἐπ' ὄναcιν ἐμοὶ γεγενῆcθαι.

Auch im Auslaute kommt hier ein Dactylus (mit schliessender cυλλαβὴ ἀδιάφοροc) vor, wie wir bereits früher gesehen haben.

Spätere Metriker, wie Tricha p. 279 und schol. Av. 629, reden auch von einem ἀναπαιcτικὸν αἰολικόν, doch ist dies nichts als eine die Analogie des δακτυλικὸν αἰολικόν in ungeschickter Weise ausdehnende Spielerei.

II.

Μικτά mit Einem Dactylus oder Anapästen.

Wir wollen diese Reihen zunächst monodactylische und monanapästische μικτά nennen. Ein monodactylisches κῶλον μικτόν kann seinen Dactylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle haben, während die übrigen Stellen durch Trochäen ausgedrückt werden. Ist eine solche Reihe im Auslaute durch eine in der cυλλαβὴ ἀδιάφοροc bestehende Anakrusis erläutert, so stellt sich dieselbe als monanapästisches μικτόν dar, welches seinen Anapäst entweder an zweiter, dritter oder an vierter Stelle hat. Als Beispiel möge die akatalektische Tetrapodie dienen:

Monodactylische Tetrapodie:	Monanapästische Tetrapodie:
1 2 3 4	1 2 3 4
1. – ⏑ ⏑, – ⏑, – ⏑, – ⏒	4. ⏒ –, ⏑ ⏑ –, ⏑ –, ⏑ –
2. – ⏑ , – ⏕, – ⏑, – ⏒	5. ⏒ –, ⏑ –, ⏕ –, ⏑ –
3. – ⏑ , – ⏒, – ⏑ ⏑, – ⏒	6. ⏒ –, ⏑ –, ⏒ –, ⏕ –

An derselben Stelle, an welcher im τροχαϊκόν und ἰαμβικόν καθαρόν der Spondeus statt des Trochäus und Iambus gestattet ist, an eben derselben Stelle kann auch in diesen gemischten Reihen der Iambus und Trochäus gegen einen Spondeus vertauscht werden, also jeder anlautende Iambus (in 4. 4. 6), so wie der zweite Trochäus in Nr. 3 und der dritte Iambus in Nr. 6, wie wir dies in den vorstehenden Schemata durch eine über die Kürze gesetzte Länge angedeutet haben. Bisher hat sich die Auffassung der Metriker wenigstes in den Hauptpunkten überall in schöner Uebereinstimmung mit der rhythmischen Beschaffenheit gezeigt, für die

vorliegende Mischung aber ist dies anders. Statt hier nämlich Trochäen und einen Dactylus, oder Iamben und einen Anapäst zu erblicken, fassen sie vielmehr diese Reihen als Combination von Trochäen oder Iamben mit einem ποὺς τετραςύλλαβος des von ihnen sogenannten γένος ἑξάςημον auf: eines Ionicus a minore, oder eines Ionicus a maiore, oder eines Choriamben, oder auch nach der späteren Theorie des Heliodor eines Antispast. Wir beginnen mit ihrer Auffassung der anakrusischen Formen.

1. Monanapästische μικτά.

Dies sollen nach der übereinstimmenden Tradition aller unserer alten Metriker Mischungen aus einem Ionicus a maiore oder a minore und einer trochäischen oder iambischen Dipodie sein. Hat nämlich z. B. in den oben mit 4. 5. 6 hezeichneten monanapästischen μικτά die dort verstattete ςυλλαβὴ ἀδιάφορος die Form der Länge, so kommt das 4te dem äusseren Silbenschema nach mit einem tactwechselnden ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος oder, wie es Hephästion nennt, mit einem ἀπὸ μείζονος ἰωνικὸν ἐπίμικτον πρὸς τροχαϊκόν überein; das 5te stellt sich dem Auge als eine iambische Dipodie mit einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάςςονος, das 6te als eine iambische Dipodie mit einem ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος dar:

4.	5.	6.
– –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́	– –́, ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́	– –́, ⏑ –́, – –́, ⏑ ⏑ –́
– – ⏑ ⏑|– ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|⏑ ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|– – ⏑ ⏑|–
ἰωνικ. ἀπὸ μείζονος μικτόν.	ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάςςονος.	ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.

Die monanapästischen μικτά mit den Anapästen an 2ter Stelle heissen hiernach ἰωνικᾶ ἀπὸ μείζονος μικτά und werden zusammen mit den tactwechselnden Ionica a maiore behandelt; die monanapästischen μικτά mit den Anapästen an 3ter und 4ter Stelle heissen ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάςςονος und ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος, mit einem präfigirten ἐπί, weil hier scheinbar einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάςςονος oder ἀπὸ μείζονος oft ein heterogenes (diiambisches) Element folgt.

Es hat nun aber der 1ste Tact in No. 4 und der 3te Tact in No. 6 nicht immer einen Spondeus, sondern eben so häufig einen Iambus; dann lassen sich diese Reihen nicht in einen Ionicus a maiore und Ditrochäus oder in einen Diiambus und Ionicus a minore abtheilen, sondern sie zerfallen, wenn man nach πόδες τετραςύλλαβοι messen will, in einen 2ten Päon und Ditrochäus oder in einen Diiambus und 2ten Päon:

4. ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́ 6. – –́, ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́
⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – – ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ | –

und es haben alsdann diese monanapästischen μικτά mit Ionica a maiore keine Aehnlichkeit des Silbenschemas. Aber die Metriker wussten eine Auskunft zu ermitteln und auch hier die ionische Messung festzuhalten; wie nämlich nach ihrer Auffassung in den tactwechselnden ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάccονοc μικτά der 6-zeitige Ionicus a minore mit dem 5-zeitigen παίων τρίτοc ⏑ ⏑ – ⏑ vertauscht wird, so stellen sie den Grundsatz auf, dass der Ionicus a maiore in der Mischung mit anderen Tacten auch mit dem fünfzeitigen παίων δεύτεροc ⏑ – ⏑ ⏑ vertauscht werden könne. Nach ihrer Doctrin kann also der Ionicus a maiore, wenn er mit anderen Tacten gemischt ist, mit einer cυλλαβὴ ἀδιάφοροc anlauten.

4. ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ 6. ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –
⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏒ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ ⏑ | –

Auf diese Weise lassen sich denn nun alle monanapästischen Reihen als Mischungen mit Ionici auffassen, sie mögen eine Ausdehnung haben welche sie wollen.

a. Die monanapästischen μικτά mit dem Anapäst an zweiter Stelle als ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονοc μικτά.

Die akatal. Tripodie ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – katalektisches Dimetron
῞Αδ' ῎Αρτεμιc, ὦ κόραι,
φεύγοιcα τὸν 'Αλφεόν (Telesilla).

Die katal. Tetrapodie ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – – akatal. Dimetron
Δέδυκε μὲν ἁ cελάνα
καὶ πληιάδεc· μέcαι δέ (Sapph.).

Die katal. Pentapodie ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – brachykatal. Trimetron
Πλήρηc μὲν ἐφαίνεθ' ἁ cελάνα,
αἱ δ' ὡc περὶ βωμὸν ἐcτάθηcαν (Sapph.).

Die katal. Hexapodie ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – akatal. Tetrametr.
Τριβωλέτερ', οὐ γὰρ 'Αρκάδεccι λώβα.

b. Die monanapästischen μικτά mit dem Anapäst an dritter Stelle als ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάccονοc μικτά.

Das aus einer katalektischen Tetrapodie und einer Tripodie zusammengesetzte sog. μέτρον Εὐπολίδειον

⏓ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ | ⏓ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗

als – – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – katal. Trimetron

ὦ καλλίςτη πόλι παςῶν | ὅςας Κλέων ἐφορᾷ,

ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ᾽ ἦ|ςθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔςει.

Die katal. Hexapodie ⏓ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗

als ⏓ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – als akatal. Trimetron (Diiambus u. Anaklomenon)

ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.

Ψαπφοῖ τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν.

c. Die monanapästischen μικτά mit dem Anapäst an vierter Stelle als ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος.

Die akatal. Pentapodie ⏓ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

als ⏓ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – katal. Trimetron

ὦ 'ναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Διός.

Μέλαγχος· αἴδως ἄξιος εἰς πόλιν.

Die katal. Hexapodie ⏓ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗

als ⏓ – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – – akatal. Trimetron

ἰόπλοχ᾽ ἁγνὰ μελλιχόμειδε Cαπφοῖ.

2. Monodactylische μικτά.

a. Die Protodactylica

werden nach der Tradition der Metriker in den Choriambus und Diiambus zerlegt und somit als χοριαμβικὰ μικτά bezeichnet.

Die akatalektische Tripodie ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓

als – ⏑ ⏑ – | ⏑ – – katal. Dimetron

οὐκ ἐτός, ὦ γυναῖκες,

πᾶςι κακοῖςιν ἡμᾶς

φλῶςιν ἑκάςτοτ᾽ ἄνδρες.

Die katal. Tetrapodie mit der soeben genannten Tripodie zu Einer Periode verbunden

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏒

als – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – – katal. Tetrametron

ἐκ ποταμοῦ παρέρχομαι | πάντα φέρουςα λαμπρά.

οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν, | κοὐχὶ λέληθ᾽ ἐμαυτόν.

b. Deuterodactylica.

Es ist eine Eigenthümlichkeit dieser μικτά, dass der anlautende Trochäus vor dem unmittelbar folgenden Dactylus willkürlich mit dem Spondeus oder Iambus, oder bei den äolischen Dichtern sogar mit der Doppelkürze vertauscht werden kann. Die älteren Metriker gehen von der spondeischen Form des anlautenden Tactes aus und sehen alsdann in dem Metrum ein ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονοc mit einem vorausgehenden Molossus, welcher als Contraction eines Ionicus a minore aufgefasst wird. Das ganze Metrum ist alsdann, wie die monanapästischen μικτά, ein ionisches und zwar ein ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονοc μικτόν. So wird dann die deuterodactylische Pentapodie (das sogenannte μέτρον Φαλαίκειον ἑνδεκαcύλλαβον)

ˌ– – ˌ– ⏑ ⏑ ˌ– ⏑ ˌ– ⏑ ˌ– ⏑̄

gemessen als – – –| ⏑ ⏑ – ⏑|– ⏑ – ⏑̱

d. i. als ein τρίμετρον ἀκατάληκτον ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονοc.

Diese ionische Auffassung der Deuterodactylica stammt zwar keineswegs aus der alten classischen Zeit, aber sie ist von den uns vorliegenden Auffassungen die älteste, denn nachweislich ist dieselbe durch Varro bezeugt. Atil. Fort. p. 319: *Ex quo non est mirandum quod Varro in Scenodidascalico Phalaecion metrum ionicum trimetrum appellat et quidem ionicum minorem* (libb. *appellat quidem*). Terent. Maur. 2845: *Idcirco genus hoc Phalaeciorum vir doctissimus undicunque Varro ad legem rediens ionicorum, hinc natos ait esse, sed minores.* 2282: *nec mirum puto, quando Varro versus hos ut diximus ex ione natos distinguat numero pedum minores.* Derselben ionischen Messung fügt sich, wie wir nicht weiter auszuführen brauchen, sodann jedwedes andere monodactylische μικτόν, welches seinen Dactylus an zweiter Stelle hat; ist der erste Tact kein Spondeus, sondern ein Trochäus oder Iambus, so passt für diese vermeintlichen ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάccονοc eine ähnliche Theorie wie die von den Metrikern für die als vermeintliche ἰωνικά gemessenen monanapästischen μικτά, nämlich die Annahme der Licenz, dass in diesen Metren der 6-zeitige ionische Tact mit einem 5-zeitigen päonischen Tacte vertauscht werden kann:

– – – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –
– ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –
⏑ – – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –

Es ist Bd. I gezeigt, dass Atilius Fortunatianus und Terentianus Maurus, welche uns diese ionische Messung als die bei Varro vorkommende überliefern, aus der Metrik des den Varro benutzenden Cäsius Bassus schöpfen, sie sind mithin die Repräsentanten eines älteren metrischen Systemes als des Heliodorischen und Hephästioncischen. Die Vertreter dieses älteren Systemes haben nun aber noch eine andere Auffassung der deuterodactylischen Reihen. Sie sondern z. B. in der katal. Tetrapodie

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́

zunächst den anlautenden Einzeltact ab; auf diesen folgt, wie sie sagen, ein Choriambus und auf diesen ein Iambus.

– – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –

Bei Hephästion und in den aus Heliodor geschöpften Darstellungen finden wir weder die ionische noch die choriambische Auffassung. Hier werden vielmehr diese Reihen in den Antispast und den Diiambus zerlegt und deshalb als ἀντιςπαςτικὰ μικτά bezeichnet. Geht die ionische Auffassung von der spondeischen Form des anlautenden Tactes aus, so legt die antispastische Auffassung die mit dem Iambus aulautende Form zu Grunde. Die
katal. Tetrapodie ≚ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
wird gemessen als ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – antispastisches Dimetron.

Es wird sodann der Satz aufgestellt, dass der den Antispast beginnende Iambus mit dem Spondeus, Trochäus, Pyrrhichius wechseln kann:

κάπροc ἠνίχ' ὁ μαινόληc
ὀδόντι cκυλακοκτόνῳ
Κύπριδοc θάλοc ὤλεcε.

Die akatal. Tripodie ≚ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒
wird aufgefasst als ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏒
ἄνδρεc, πρόcχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ.

Die Verbindung dieser beiden Reihen, genannt μέτρον Πριάπειον:
≚ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ –
als ⏑ – – – | ⏑ – ⏑́ ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – katal. Tetrametron
ἠρίcτηcα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάc.

Die akatal. Tetrapodie ≚ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
als ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | hyperkatal. Dimetron
καὶ κνίcῃ τινὰ θυμιήcαc.

Die akatal. Pentapodie ⏒ ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑
als ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ katal. Trimetron
χαῖρ' ὦ χρυcόκερωc, βαβάκτα, κήλων.

Dem Metriker, welcher die von späteren Lateinern excerpirte Darstellung der Metra derivata verfasst hat, war die antispastische Messung unbekannt, wie man denn früher überhaupt in dem sogenannten γένοc ἑξάcημον nur ein dreifaches εἶδοc (Ionicus a maiore, a minore, Choriambus) statuirte, ohne ein εἶδοc ἀντιcπαcτικόν zu kennen. Die im ersten Bande über die Quellen der Metrik gegebene Darstellung wird keinen Zweifel darüber lassen, dass die antispastische Messung erst durch Heliodor und seine Schule aufgekommen ist. Trotz der anfänglich gegen dieselbe auftretenden Gegner ist sie schliesslich die allgemeine geworden. So erzählt Marius Victorinus p. 118: *Scio quosdam super antispasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse. Nam vero admodum veteres integrum ex eo carmen ... composuisse perhibentur. Verum cum idem pari cognatione, qua ... antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias teneat, consentanea ratione locum eidem inter principalia novem metra, ipsa parilitatis qua inter se congruunt contemplatione, vindicandum esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primus auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur, indifferenter enim auctores lyrico metro antispastico initia praestiterunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus aut trochaeus aut pyrrhichius ponitur.* Die Einwände gegen die antispastische Messung wurden also mit der Reflexion niedergeschlagen, dass der Antispast ⏑ – – ⏑ der ποὺc ἀντιπαθήc des Choriambus – ⏑ ⏑ – sei und daher neben dem Choriambus mit demselben Rechte eine Stelle unter den πρωτότυπα einnehmen könne, wie der Ionicus a minore neben seinem ἀντιπαθὴc πούc, dem Ionicus a maiore. Für uns kann natürlich die antispastische Auffassung des Heliodor nicht die geringste Autorität haben. Von der bei den Lateinern vorkommenden choriambischen Auffassung der bei Heliodor als Antispastica bezeichneten Reihen meint G. Hermann Elem. p. 433 *errorem* (nämlich die fehlerhafte antispastische Messung) *animadverterunt Latini grammatici.* Wenn aber hier die Lateiner choriambische Messung statuiren, so folgen sie darin der älteren Weise,

welche lange vorher, ehe man antispastisch mass, üblich war. Und doch ist auch diese choriambische Messung eine für uns durchaus nicht maassgebende Neuerung des bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehenden Systems.

o. Die Tritodactylica.

Stehen die μικτά an vierter Stelle, so sehen die Metriker in ihnen ein Choriambicon mit vorausgehender trochäischer Dipodie und nennen sie ἐπιχοριαμβικά, z. B. die akatal. Pentapodie, genannt ἑνδεκασύλλαβον Σαπφικόν:

– ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

wird gemessen als – ⏑ – ⏒ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ katal. Trimetron

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα.
χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι.

Das bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehende System war hiernach folgendes: Von den 3 monodactylischen und den 3 monanapästischen μικτά, also zusammen 6 verschiedenen Mischungen, werden zwei als ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος, zwei als ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος, zwei als χοριαμβικά gemessen. Dies sind die 3 in der vorheliodorischen Zeit recipirten εἴδη μετρικά des γένος ἑξάσημον. Von den nach jedem εἶδος gemessenen 2 Mischungen wird die jedesmal Eine mit der Vorsatzsilbe ἐπι bezeichnet: ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος, ἐπιχοριαμβικόν:

–́ ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ χοριαμβικόν   –́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑ –́, ⏑ ἐπιχοριαμβικόν;
⏓ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ –́ ⏑ –́, ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος   ⏓ –́ ⏑ –́, ⏓ –́ ⏑ ⏑, –́ ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζ.
–́ – –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος
⏒ –́ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.

Steht der Dactylus an 1ster oder 3ter Stelle, so sagt man Choriambicon und Epichoriambicon, die dazu gehörigen anakrusischen Formen sind das ἰωνικόν und ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος; steht der Dactylus an 2ter Stelle, so sagt man ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος und für die dazu gehörige anakrusische Form ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.

Diese Terminologieen stammen nachweislich erst aus der Alexandrinischen Zeit oder, noch näher bestimmt, sie müssen von einem Grammatiker, welcher zwischen der Zeit des Sotades und des Römer Varro lebte, aufgebracht sein. In der klassischen

Zeit gab es überhaupt noch nicht die Terminologieen von ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος; sie können nicht früher aufgekommen sein, ehe Sotades u. A. ihre ἰωνικοὶ λόγοι im 6-zeitigen Tacte beschrieben hatten. Wahrscheinlich ist der Metriker, welcher die aus der klassischen Zeit überlieferten Tactnamen auf Kosten der alten βακχεῖοι durch den ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος bereicherte, derselbe, welcher die Messung der monodactylischen und monanapästischen μικτά diesen mit neuen Namen versehenen Tactarten unterworfen und mit der ihnen früher durchaus fremden Terminologie ἰωνικά und χοριαμβικὰ μικτά versehen hat. Es ist dies ein sehr zu beklagender Eingriff in den Organismus der metrischen Doctrin, denn die Subsumption dieser Metra unter ein verkehrtes Rhythmengeschlecht musste sofort auch eine Verkehrung aller übrigen hier in Frage kommenden Begriffe der Akatalexis, Katalexis, der asynartetischen und synartetischen Formen zur Folge haben. Wir werden darüber in der speciellen Metrik im Capitel von den Logaöden zu sprechen haben. Für jetzt ist die bei den Metrikern bestehende Eintheilung der dactylischen und anapästischen μικτά in die beiden Klassen der

κατὰ συμπάθειαν und κατ' ἀντιπάθειαν μικτά

zu erläutern. Es geht dieselbe von der in den tactwechselnden ἰωνικά bestehenden Erscheinung aus, dass sich die ionischen Tacte, sowohl a maiore wie a minore, ohne Widerstreben mit Ditrochäen vereinigen. Zwischen Ionici und Trochäen besteht also eine συμπάθεια. In gleicher Weise wird dann die für die monanapästischen und monodactylischen Metra statuirte Verbindung eines Ionicus mit einem Ditrochäus als eine μῖξις κατὰ συμπάθειαν aufgefasst, aber für die Verbindung eines Ionicus mit einem Diiambus, welche für die aus ἐπιωνικά bezeichneten monanapästischen μικτά angenommen wird, lässt sich in den wirklichen Metra Ionica keine Parallele nachweisen, und so ist dann eine Verbindung dieser letztern Art eine μῖξις κατ' ἀντιπάθειαν.

Wie in der ἑξάσημος ἐπιπλοκή aus dem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος durch ἀφαίρεσις des anlautenden zweizeitigen Tacttheiles das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος entsteht, so entsteht durch die gleiche ἀφαίρεσις aus dem ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος das χοριαμβικόν, nicht nur wenn diese Metra καθαρά, sondern auch wenn sie μικτά sind:

⏑⏑ – –, ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – –
– – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑, – –
– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, –

In derselben cυμπάθεια, in welcher in den beiden ersten Metren der Ionicus zum Ditrochäus steht, in derselben cυμπάθεια steht im dritten Metrum der Choriambus zum Diiambus. Die von den Metrikern für die protodactylischen μικτά aufgebrachten χοριαμβικὰ μικτά gehören also gleich den ἰωνικὰ μικτά zu den κατὰ cυμπάθειαν μίξεις; die im ἐπιχοριαμβικόν angenommene Verbindung zwischen Ditrochäus und Choriambus muss dagegen gleich der Verbindung eines Diiambus mit dem Ionicus eine κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις sein.

Die mit dem Vorsatz ἐπι bezeichneten μικτά d. i. die ἐπιωνικά und ἐπιχοριαμβικά sind also κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, die gemischten ἰωνικά und χοριαμβικά dagegen sind κατὰ cυμπάθειαν μικτά. Zu der letzteren Klasse werden auch die logaödischen Dactylica und Anapästica hinzugerechnet. Statt κατὰ cυμπάθειαν μικτά wird auch der Terminus ὁμοιοειδῆ gebraucht, welcher ebenfalls die Aehnlichkeit und Verwandtschaft der mit einander verbundenen Elemente anzeigt.

Κατὰ cυμπάθειαν μικτά oder ὁμοιοειδῆ:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ δακτυλικὸν λογαοιδικόν
⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ἀναπαιστικὸν λογαοιδικόν
– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ χοριαμβικόν
⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος
– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονος.

Κατ' ἀντιπάθειαν μικτά:

⏓ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάccονος
– ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ἐπιχοριαμβικόν
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.

Den Metrikern erscheint diese Eintheilung so wichtig, dass sie bei ihnen eine Hauptkategorie für die Anordnung des metrischen Stoffes geworden ist, dergestalt, dass sie die κατὰ cυμπάθειαν μικτά oder ὁμοιοειδῆ zusammen mit den gleichförmigen Metra (καθαρά, μονοειδῆ) unter die einzelnen Rubriken der πρωτότυπα aufführen und erst dann die κατ' ἀντιπάθειαν μικτά als eine für sich bestehende Kategorie folgen lassen. Dennoch aber ist diese Eintheilung der μικτά von allen bei den Metrikern vorkommenden Kategorieen die unwesentlichste und nutzloseste, sie ist lediglich ein Product der reflectirenden Grammatiker, ohne dass ihr irgend eine Tradition aus der besseren Zeit zu Grunde läge.

G. Hermann verwirft die ionische, epionische und antispastische Messung der μικτά und nimmt auch hier eine Eintheilung nach Choriamben an

– ⏓ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
⏓ | – ⏓ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
⏓ | – ⏑ ⏑ – | ⏓ – ⏑ –
⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ –

Dass bei dieser Hermannschen Auffassung die Frage nach dem Rhythmus in keiner Weise eine Beantwortung erhält, liegt am Tage. Es ist ein grosses Verdienst Apels, in diesen Reihen überall trochäische und dactylische Tactformen mit und ohne Anakrusis erkannt zu haben. Ich sage Tactformen, nicht Tacte, denn nach Apel sind in diesen μέτρα μικτά die Dactylen und Anapästen keine 4-zeitigen, sondern gleich den Trochäen und Iamben 3-zeitige Tacte. Und obwohl sich Apel um die rhythmische und metrische Tradition der Alten im allgemeinen wenig kümmerte, so entgingen ihm doch nicht die Stellen des Dionysius de comp. verb. 11. 17 von den πόδες κύκλιοι, die er auf die nach seiner Ansicht 3-zeitig zu messenden Dactylen und Anapästen der gemischten Metra bezog. Den rhythmischen Werth eines solchen Dactylus drückte er durch einen aus einem punctirten Achtel, einem Sechzehntel und einem Achtel bestehenden $\frac{3}{8}$-Tact aus. Wir haben denselben im ersten Bande III, 3 nach den Angaben des Aristoxenus ausführlich besprochen und brauchen hier nur zu wiederholen, dass die von Apel aufgestellte Messung in der Weise zu modificiren ist, welche wir unten S. 252 durch moderne Noten ausgedrückt haben.

Diese Apel'sche Auffassung wurde von Böckh adoptirt*), der dann für die in einen Dactylus mit Trochäen und in einen Anapäst und Iamben zerlegten ἰωνικά, ἐπιωνικά, χοριαμβικὰ ἀντισπαστικά denselben Namen in Anspruch nahm, womit die Tradition der alten Metriker die aus mehreren Dactylen und mehreren

*) Zuerst mit allen ihren Einzelheiten (in seiner deutschen Abhandlung über die Metra des Pindar), dann aber (in seiner Pindar-Ausgabe) mit der Modification, dass er dem Dactylus der μικτά folgenden (nach χρόνοι πρῶτοι ausgedrückten) Silbenwerth vindicirte

– ⏑ ⏑

Apels Messung trägt freilich den Forderungen des Aristoxenus keine Rechnung, aber dies gilt auch von der durch Böckh aufgestellten Messung und man sieht nicht recht, wie er sagen konnte: *universam Apelii doctrinam ut desperatam prorsus relinquere coepi.*

Anapästen bestehenden μικτά benennen, nämlich den Terminus λογαοιδικά.

⊥ ⏑ ⏑, — ⏑, — ⏑, —
⏒ | ⊥ ⏑ ⏑, — ⏑, — ⏑, —
⏓ ⏒ | ⊥ ⏑ ⏑, — ⏑, — ⏑
⏒ | — ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑, — ⏑, — ⏑
— ⏑ — ⏒ | ⊥ ⏑ ⏑, — ⏑, — ⏑
⏒ | — ⏑ — ⏒ | ⊥ ⏑ ⏑, — ⏑, —

In allen diesen Mischungen beginnt nach Böckh die logaödische Reihe erst mit dem Dactylus, welchem er zum Zeichen des Reihenanfangs den metrischen Ictus gibt; es kann eine Monopodie oder eine Dipodie, eine jede mit oder ohne Anakrusis, als eine das Logaoidikon gleichsam einleitende Reihe vorausgehen. In ähnlicher Weise hatte auch Hermann bei seiner choriambischen Auffassung dieser Metra jedesmal den Choriambus als den Anfang einer besonderen Reihe angesehen, von welcher er die vorausgehenden Elemente als Anakrusis oder als längere rhythmische Bestandtheile mit oder ohne Anakrusis ansieht.

Mochte auch Hermann's choriambische Auffassung immerhin ihre Anhänger behalten, so wandte sich doch die bei weitem grösste Zahl der Forscher der logaödischen Auffassung und Nomenclatur Böckh's zu, indem sie ihre gleich Böckh die kyklische Messung des Dactylus, oder mit anderen Worten, die Tactgleichheit des Dactylus mit den auf ihn folgenden Anapästen als eine durchaus festzuhaltende Nothwendigkeit festhielten. Dieser letzteren Voraussetzung wird man nun auch nimmermehr entgehen können. Man nehme nur eine beliebige in gemischten Dactylo-Trochäen gehaltene Partie z. B. Antigon. 332.

πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν θρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν | πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ περιβρυχίοισιν.

⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ , ⊥ ⏑, ⊥ ⊥ $\overset{\alpha}{—}$, ⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑, ⊥
⊥ ⏑ , ⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑, ⊥ ⊥ $\overset{\alpha}{—}$, ⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑, ⊥
— ⊥ ⏑ , ⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑

Würden hier die einzelnen Tacte nach einem nur 2-zeitigen Silbenmaasse gemessen, so würde ein nicht minder ordnungsloser Wechsel von Tacten entstehen, als derjenige, welcher sich oben bei der Betrachtung der Hermann'schen Messung ergab; wer in solchen Tacten componiren wollte, der würde sicherlich ebenfalls zu denjenigen gehören, welche nach Aristides das Prädicat οὐ τὴν

διάνοιαν καθεςτῶτες παράφοροι δὲ κατανοήςεις verdienen. Und wenn man die auslautende Länge der 4 ersten Reihen nicht 2-zeitig, sondern nach katalektischen 3-zeitigen Trochäen messen will (man entgeht alsdann wenigstens der Unbequemlichkeit, dass zu den 4- und 3-zeitigen Tacten auch noch 2-zeitige hinzukommen), so hat man dennoch den Anforderungen der antiken Rhythmik noch lange kein Genüge gethan. Denn es wird sich alsdann eine continuirliche Folge von 13-zeitigen Reihen ergeben, die doch nach Aristoxenus von der cυνεχὴς ῥυθμοποιία ausgeschlossen sind. Und wie endlich würde sich der Wechsel von 3- und 4-zeitigen Tacten, der nach der ausdrücklichen Angabe der rhythmischen Tradition der Ausdruck gewaltig erregter Leidenschaften sein würde, mit dem Tone und dem Inhalte der Poesie vertragen, welche die gemischten Dactylo-Trochäen zu ihrem Rhythmus hat? Von einer solchen Stimmung findet sich in der voranstehend als Beispiel gewählten Strophe der Antigone und in einer nur schwer zählbaren Menge ähnlich gebildeter Strophen nicht die geringste Spur.

Wir müssen also nothwendig die von Apel und Böckh statuirte Auffassung der in Rede stehenden Metra als eine Combination von 3-zeitigen cyclischen Tacten mit 3-zeitigen Trochäen oder Iamben festhalten. Es handelt sich nun aber nach Beseitigung der von den Alexandrinischen Grammatikern aufgestellten Nomenclatur um die Wiedergewinnung der Terminologie, welche statt deren in der alten Zeit bestanden hat. Es hat sich für unsere Einsicht in das Wesen der antiken Metra überall als erspriesslich gezeigt, wenn wir auf sie die Auffassungsweise der modernen Rhythmik anwenden, nach welcher der Auftact von dem folgenden schwereren Tacttheile zu trennen und die Iamben als anakrusische Trochäen, die Anapästen als anakrusische Dactylen aufzufassen sind. Aber wenn auch die Alten sich des engeren Zusammenhanges zwischen Trochäen und Iamben, Dactylen und Anapästen u. s. w. als μέτρα ἀντιπαθῆ wohl bewusst sind und in ihren Lehren von der ἐπιπλοκή sogar von der πρόςθεςις oder ἀφαίρεςις eines anlautenden Tacttheiles reden, so haben sie doch für zwei μέτρα ἀντιπαθῆ derselben Bildung überall besondere Namen, welche für die antike Metrik durchaus wesentlich und nothwendig sind. Wir können nun unmöglich annehmen, dass die ältere Zeit für die bei den Alexandrinischen Metrikern als ἰωνικά und χοριαμβικά bezeichneten μικτά je nachdem diese mit dem schweren

oder leichten Tacttheile anlauten, nicht einen ähnlichen Nomenclatur-Unterschied wie bei den Trochäen und Iamben, Dactylen und Anapästen angewandt haben sollen. Es ist durchaus undenkbar, dass sie gerade hier bei den mit leichtem Tacttheile anlautenden Formen diesen Anlaut in der Weise der Modernen von dem folgenden schweren Tacttheile gesondert hätten. Die Alten können hier unmöglich wie Böckh von anakrusischen Logaöden geredet haben, zumal das Wort Anakrusis kein antiker, sondern erst ein von Hermann aufgebrachter Terminus ist, und auch durchaus kein anderer Ausdruck für diesen Begriff bei den Alten aufzuweisen ist. Haben die Alten, wie Böckh angibt, für die in Rede stehenden Mischungen mit einem kyklischen Tacte denselben Namen λογαοιδικά gebraucht, mit dem sie die Mischungen mit zwei oder mehreren kyklischen Tacten bezeichnen, so müssen sie dort wie hier je nachdem der schwere oder leichte Tacttheil den Anlaut bildet, zwischen δακτυλικὰ λογαοιδικά und ἀναπαιστικὰ λογαοιδικά unterschieden haben.

δακτυλικὸν ἐκ τετρασήμων	ἀναπαιστικὸν ἐκ τετρασήμων
δακτυλικὸν κύκλιον	ἀναπαιστικὸν κύκλιον
δακτυλικὸν λογαοιδικόν	ἀναπαιστικὸν λογαοιδικόν
α. πρὸς πλείοσι δακτύλοις vgl. Heph. p. 47.	α. πρὸς πλείοσιν ἀναπαίστοις
β. πρὸς ἑνὶ δακτύλῳ	β. πρὸς ἑνὶ ἀναπαίστῳ.

Da nun in der That für die beiden antithetischen Formen der nur Einen kyklischen Tact enthaltenden μικτά sicherlich zwei verschiedene Termini bestanden haben müssen, so bieten sich in der That nur die angegebenen Termini, δακτυλικὸν λογαοιδικόν und ἀναπαιστικὸν λογαοιδικόν dar. Ob die Alten zur Bezeichnung der verschiedenen Stellung des kyklischen Tactes noch weiterhin die Ausdrücke πρωτοδακτυλικόν, δευτεροδακτυλικὸν, τριτοδακτυλικὸν λογαοιδικόν und δευτεραναπαιστικὸν, τριταναπαιστικὸν, τεταρταναπαιστικὸν λογαοιδικόν, die wir oben anwandten, gebraucht haben, darüber lässt sich natürlich nichts sagen, so bezeichnend sie auch immerhin für die metrische Formbildung sein mögen.

Für eine Einsicht in die rhythmische Geltung der einzelnen Tacte ist freilich die Scheidung zwischen einem logaödischen δακτυλικόν und ἀναπαιστικόν ebenso unbequem, wie zwischen einem kyklischen δακτυλικόν und ἀναπαιστικόν. Indem wir auf diese

rhythmische Messung näher eingehen, verweisen wir auf die im ersten Bande II, 3 von uns nach den Anforderungen und Angaben des Aristoxenus aufgestellten Silbenmessung des kyklischen Dactylus, die weder mit der Apel'schen noch mit der Böckh'schen übereinkommt. Uebertragen wir dieselbe auf die kyklischen Tacte der μέτρα μικτά, so ergeben sich hier z. B. für die verschiedenen Arten der Tetrapodie folgende Messungen

$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1 | $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1 | 2 1 | 2 1 | 2 1 | $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1 | 2 1 | 2 1 |

$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1 | 2 1 | 2 1 | 2 1 | 2 1 | 2 1 | $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1 | 2 1 |

Andere bei den dactylo-trochäischen μικτά vorkommende Erscheinungen, insbesondere die Freiheit des anlautenden Tactes sind in der speciellen Metrik (II, 3) zu erörtern. Auch die Besprechung der tactwechselnden μικτά (ἀνακλώμενα, χωλά, δοχμιακά) und die Messung der μέτρα ἐπισύνθετα muss der speciellen Metrik vorbehalten bleiben.

Viertes Capitel.

Die stichische und systematische Composition der Metra

(περὶ ποιήματος).

§ 25.

Die Composition der Metra nach der Tradition der Alten.

Nachdem wir im vorausgehenden Capitel die einzelnen Perioden oder Metra nach ihren rhythmischen Bestandtheilen behandelt, haben wir nunmehr auf die Composition der Metra zu einem grösseren rhythmischen Ganzen einzugehen. Hiervon reden die alten Metriker in dem Abschnitte περὶ ποιήματος, und wenn gleich die auf uns gekommenen metrischen Elementarbücher diesen Stoff nur sehr aphoristisch behandeln, so müssen wir dennoch, wie sonst überall, so auch hier, von der uns vorliegenden Tradition ausgehen. Die Hauptquelle sind die beiden Darstellungen περὶ ποιήματος am Ende des Hephästioneischen Encheiridions p. 59 u. 64 ff., über deren Verhältniss zu einander wir Bd. 1 S. 186 gesprochen haben. Viel kürzer ist die Darstellung περὶ ποιήματος am Ende der Aristideischen Metrik p. 58 und im ersten Buche des Marius Victorinus p. 74—79.

Hephästion unterscheidet 2 oberste Gattungen (γένη) der metrischen Compositionen. Es reiht sich nämlich entweder e r s t e n s ein und dasselbe Metrum ohne durch andere Metra unterbrochen zu sein (dies nennt Marius Victorinus ἀμετάβολον) an das andere, ohne dass hier andere als die bald an dieser bald an jener Stelle durch den Sinn gegebenen Abschnitte zu unterscheiden sind. Diese Compositionsart heisst κατὰ στί-

χον (bei späteren auch στιχηρόν Tzetz.), stichische Composition. Es ist dies die metrische Form der epischen Poesie, in der sich ohne Unterbrechung ein dactylischer Hexameter an den anderen reiht. Mit Rücksicht auf die Gleichheit der Verse können wir sie auch isometrisch oder wie Marius Victorinus ametabolisch nennen.

Oder es bilden zweitens die aufeinander folgenden Metra bestimmte leicht unterscheidbare Gruppen, deren Ende zwar häufig, aber keineswegs überall mit einem Sinnesabschnitte zusammenfällt. Eine solche Gruppe heisst σύστημα; wir können dabei vorerst an den uns geläufigen Begriff der Strophe denken, obwohl die Strophe nur eine besondere Art des Systems ist. Das System besteht gewönlich aus ungleichen Metren (μέτρα μεταβολικά Mar. Victor.), bisweilen aber auch wie die stichische Composition aus gleichen oder ametabolischen Metren. Diese Compositionsart wird κατὰ σύστημα oder κατὰ συστήματα, systematische Composition genannt. Sie ist die Form der lyrischen Poesie, obwohl auch hier die stichische Composition, wie wir sehen werden, keineswegs unerhört ist.

Es können nun aber auch drittens beide γένη der Compositionsform, die stichische und systematische mit einander verbunden sein, wofür Hephästion den Terminus γενικῶς μικτά (sc. ποιήματα) überliefert. Dies ist der Fall in der dramatischen Poesie, in welcher stichisch geordnete dialogische Partieen und systematisch geordnete melische Partieen mit einander abwechseln. Blos in der neueren Komödie der Griechen kommt, wie Hephästion p. 65 und Mar. Victor. a. a. O. bemerkt, ein solcher Wechsel nicht vor. Die letztere ist nach den Aufgaben der melischen Partieen gleich dem Epos eine stichisch angeordnete Composition, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dass sie stichische Partieen von Trimetern mit stichischen Partieen von Tetrametern abwechseln lässt, während das Epos immer dasselbe Metrum innehält*). Daher nennt nachher Hephästion das Epos ein κατὰ στίχον ἄμικτον, ein Werk der neueren Komödie κατὰ στίχον μικτόν. — Aber nicht blos dramatische, sondern auch epische Dichtungen können γενικὰ μικτά sein, nämlich dann, wenn in die κατὰ στίχον gehaltene epische Erzählung Gesang-Partieen in systematischer

*) Höchstens kommt hierzu als drittes noch die aus anapästischen Hypermetra bestehende Partie.

Gliederung eingeschaltet sind, wie dies in den Dichtungen der Bukoliker, des Catull und Virgil nicht selten der Fall ist.

Gleichsam als Anhang fügt Hephästion diesen Compositionsformen noch die γενικὰ κοινά (= κατὰ γένος κοινά) hinzu. Darunter sind die aus ametabolischen oder isometrischen Versen bestehenden Dichtungen verstanden, welche eine doppelte Auffassung der Art verstatten, dass man hier sowohl eine stichische wie eine systematische Compositionsform annehmen kann. Dies ist z. B. nach Hephästion bei einigen ametabolischen oder isometrischen Gedichten der Sappho der Fall, in denen jedesmal die Gesammtzahl der Verse durch die Zahl 2 theilbar ist, und wo man demzufolge eine Composition nach distichischem System oder Strophen anzunehmen hat. Eine solche Gliederung der ametabolischen Metra nach einer bestimmten Verszahl kann zufällig, sie kann aber auch beabsichtigt sein, und im letzteren Falle ist das sogenannte κοινόν nothwendig als eine systematische Composition aufzufassen.

Im allgemeinen lässt sich hiernach sagen, dass die stichische Form der declamatorischen oder recitirenden Poesie (im Epos und dramatischen Dialog), die systematische Form dagegen der melischen Poesie angehört. Schon hieraus ergibt sich ein inniger genetischer Zusammenhang der System- oder Strophenbildung mit der Musik. Da nun ferner als Thatsache festgehalten werden kann, dass im Anfange alle Poesie eine melische war, so folgt daraus, dass die systematische Compositionsform die älteste und ursprünglichste ist und dass die stichische Compositionsform gleichsam als Auflösung der systematischen Gliederung angesehen werden muss. So ist auch bei den mit den Griechen verwandten Völkern die älteste Form der Poesie nachweislich eine systematische oder strophische. Dass die uns von den Griechen überkommene älteste Poesie eine stichische ist, wird wohl schwerlich gegen die Priorität der systematischen Composition als Einwand geltend gemacht werden können.

Wir lassen nunmehr die von Hephästion angegebenen einzelnen Arten der systematischen Composition folgen.

I. Τὰ κατὰ σχέσιν (sc. ᾄσματα), Gedichte mit antistrophischer Responsion.

Die metrische Responsion zwischen Strophe und Antistrophe heisst ἀνταπόδοσις oder ἀνακύκλησις Heph. 66. Hephästion nennt folgende Arten antistrophisch gegliederter Gedichte:

1. Μονοςτροφικά, monostrophische Gedichte sind diejenigen, welche von Anfang bis zu Ende aus der Wiederholung ein und desselben Systemes oder, was hier dasselbe ist, ein und derselben Strophe bestehen. Sie lassen sich durch folgendes Schema bezeichnen

α α α α α . . . . ,

wobei ein jeder Buchstabe eine Strophe bezeichnet. In den von den Alexandrinern veranstalteten ἐκδόςεις war am Ende einer jeden Strophe als äussere Bezeichnung eine παράγραφος — gesetzt, an das Ende des ganzen monostrophischen Gedichtes eine κορωνίς ⅂. So berichtet Hephästion p. 74. Er fügt hinzu p. 75, dass man an Stelle der das Ende des Gedichtes bezeichnenden κορωνίς auch den ἀςτερίςκος ⁂ zu setzen pflege, insbesondere geschehe dies in der Aristophaneischen Ausgabe des Alcäos, wenn das folgende Gedicht einem anderen Metrum angehöre.

Als eine Nebenform der monostrophischen Composition ist ein solches Gedicht anzusehen, welches sowohl im Anfange wie am Ende monostrophisch gegliedert ist, wo aber die Strophen des Endes einem andern Schema als die Strophen des Anfanges angehören. Heph. p. 75. So enthielt ein Lied des Alkman in der ersten Hälfte sieben Strophen, in der zweiten Hälfte sieben nach einem andern Schema gebildete Strophen:

α α α α α α α β β β β β β β.

In den alten Ausgaben war hier an der Stelle wo das zweite Strophenschema eintrat, als Zeichen der μεταβολή die sog. ἔξω νενευκυῖα διπλῆ < gesetzt.

2. Ἐπῳδικά, epodische Gedichte. Sie zerfallen in mehrere aus verschiedenen Systemen bestehende Abschnitte oder περικοπαί Heph. p. 75; es lassen sich dieselben daher auch als κατὰ περικοπὴν ᾄςματα bezeichnen Heph. a. a. O. Der zuerst angeführte Name ἐπῳδικά ist von der hauptsächlichsten der Unterarten, in welche diese Classe von Gedichten zerfällt, entlehnt worden. Diese Unterarten sind nämlich folgende:

a. ἐπῳδικά im engeren oder eigentlichen Sinne. Jede einzelne Perikope besteht hier aus drei Systemen, von denen die beiden ersten demselben metrischen Schema angehören, während das dritte System von den beiden ersten verschieden ist:

α α β.

Das erste System (α) heisst ςτροφή, das zweite (α) ἀντιςτροφή, das dritte (β) ἐπῳδός (als Femininum sc. ςτροφή), die ganze

Perikope heisst τριὰς ἐπῳδική. Das ganze Gedicht besteht aus mehreren im metrischen Schema einander gleichen Perikopen:

α α β α α β α α β . . . .

b. προῳδικά. Hier besteht die Perikope aus drei Systemen von denen die beiden letzteren einander gleich, dem ersten System aber ungleich sind:

α β β.

c. μεσῳδικά. Hier hat die Perikope folgende Form:

α β α

d. h. ein in der Mitte stehendes System ist von zwei einander gleichen Systemen umgeben.

d. παλινῳδικά. Die Perikope besteht aus vier Systemen, von denen das erste dem vierten, das zweite dem dritten gleich ist:

α β β α.

e. περιῳδικά. Die Perikope ist hier der vorhergenannten palinodischen ähnlich, der Unterschied von ihr besteht nur darin, dass das erste dem letzten System ungleich ist (also nicht 2, sondern 3 verschiedene metrische Schemata enthält):

α β β γ.

Die drei ersten dieser Compositionsarten bestehen, wie die kleinere Hephästioneische Darstellung περὶ ποιήματος p. 62 bemerkt, aus triadischen Perikopen; in den beiden letzteren wird die Trias überschritten (ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἐν τριάςιν ὁρᾶται· ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο, nämlich die palinodische und periodische).

3. Ἄςματα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ. In der vorausgehenden Classe (2.) enthielt jede Perikope mindestens zwei einander gleiche Systeme oder Theile, hier sind die einzelnen Systeme oder μέρη einander ungleich, daher der Name „ποίημα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές“ (vgl. schol. Heph. 220, 22). Die kürzere Darstellung des Hephästion p. 62 gebraucht an dieser Stelle für die in der Perikope enthaltenen Systeme oder Theile den Ausdruck: περίοδοι. Sie bemerkt ferner, dass die Perikope eine dyadische oder triadische oder tetradische u. s. w. sein könne, d. h. dass sie nicht blos aus zwei, sondern auch aus drei oder vier einander ungleichen Systemen oder Perioden bestehe. Das ganze Gedicht enthält entweder zwei oder mehrere einander gleiche Perikopen dieser Art, vgl. die umfassendere Darstellung Hephästions p. 69

„ὥςτε τὰ μὲν ἐν ἑκατέρᾳ ἢ ἑκάςτῃ περικοπῇ συςτήματα ἀνόμοια εἶναι ἀλλήλοις u. s. w.“ Ein nur zwei Perikopen enthaltendes Gedicht kann demnach folgende Compositionsform haben:

δυαδικόν α β, α β,
τριαδικόν α β γ, α β γ,
τετραδικόν α β γ δ, α β γ δ.

Zu berücksichtigen ist hier noch eine in der ausführlicheren Darstellung des Hephästion enthaltene Stelle p. 68. Nachdem hier nämlich die erste Unterart der zweiten Classe (2a) definirt ist, heisst es: δηλονότι ἐπ' ἔλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον, ἐπὶ πλεῖον δὲ οὐδὲν αὐτὸ κωλύει ἐκτείνεςθαι· γίνεται γὰρ ὥςπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετρὰς καὶ πεντὰς καὶ ἐπὶ πλεῖον ὡς τά γε πλεῖςτα Πινδάρου καὶ Cιμωνίδου πεποίηται. Wäre diese Angabe richtig, so müsste es unter den epodischen Gedichten (im engeren Sinne) nicht blos solche geben, welche aus triadischen Perikopen bestehen:

α α β, α α β, ...

sondern auch Gedichte aus tetradischen, pentadischen und längeren Perikopen:

α α α β, α α α β, ...
α α α α β, α α α α β, ...

und in dieser Manier würden die meisten Gedichte des Pindar und Simonides gegliedert sein. Diess ist durchaus unwahrscheinlich, denn in allen 44 erhaltenen Gedichten Pindars ist ausser der selten vorkommenden monostrophischen Gliederung fortwährend die Composition nach epodischen Triaden, aber niemals nach Tetraden oder Pentaden angewandt. Vermuthlich gehört der erste Theil der angeführten Stelle nicht zu den ἐπῳδικά der specielleren Bedeutung, sondern zu den ἐπῳδικά im allgemeineren Sinne (als Gesammtgattung der epodischen, proodischen, mesodischen, palinodischen und periodischen Gliederung), und würde mithin dasselbe sagen wie die bereits oben aus der kürzeren Darstellung angeführten Worte: ταῦτα (epodisch, proodisch, mesodisch) μὲν οὖν καὶ ἐν τριάςιν ὁρᾶται, ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο (palinodisch, periodisch). Der zweite Theil der Stelle: γίνεται γὰρ ὥςπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετράς ... mit sammt der Berufung auf Pindar und Simonides ist fehlerhafter Zusatz des späteren Bearbeiters dieser Darstellung, wozu dieser durch eine ähnliche ihm vorliegende Stelle

veranlasst sein wird, wie wir sie in der kürzeren Darstellung p. 62 bei den κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ vor uns haben: τὰ δὲ τριαδικὰ ὅςα τρεῖς, τὰ δὲ τετραδικὰ ὅςα τέςςαρας καὶ ἐπὶ τῶν ἑξῆς κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.

4. Ποιήματα ἀντιθετικά, antithetische Gedichte. Diese Classe gehört eigentlich nicht unter die systematischen Compositionen, sie umfasst auch lediglich spätere Erzeugnisse der Alexandrinischen Zeit, welche die kurze Darstellung Hephästions selber als Spielereien bezeichnet (p. 63) z. B.: das sogenannte Ei des Simmias. Die ἀντίθεςις bezieht sich nicht auf Systeme, sondern auf Metra oder Verse: der erste Vers des Gedichtes respondirt dem Metrum nach dem letzten, der zweite dem zweitletzten, der dritte dem drittletzten u. s. w.

5. ποιήματα κατὰ cχέςιν μικτά. Dahin gehört ein jedes Gedicht, in welchem zwei oder mehrere der bisher angeführten Compositionsweisen mit einander vereinigt sind z. B.: die monostrophische und die epodische u. s. w. Heph. p. 69 und ausführlicher p. 63 (in der kürzeren Darstellung): Μικτὰ δὲ κατὰ cχέςιν ὅςα ἐκ μερῶν (libb. μέτρων) ἐςτιν ἐκ πάντων μὲν κατὰ cχέςιν, ἀνομοίων (libb. ὁμοίως) δὲ ἀλλήλοις κατὰ τὴν ἰδέαν, ἔκ τε ἐπῳδικῶν καὶ μονοςτροφικῶν ἢ κατὰ περικοπὴν (ἀνομοιομερῶν fehlt in den libb.).

6. Ποιήματα κατὰ cχέςιν κοινά. Das sind Gedichte welche eine doppelte Auffassung der strophischen Gliederung zulassen. Die kürzere Darstellung Hephästions führt als Beispiel hierfür ein Gedicht an, welches sowohl strophisch wie epodisch gegliedert scheinen könnte (wenn man etwa im Pindar Ol. 3 eine jede der kurzen triadischen Perikopen als eine einzige Strophe auffassen wollte, wie dies in der That auch geschehen ist). Die ausführlichere Darstellung p. 69 gibt als Beispiel Anakreons Gedicht auf Artemis, welches beginnt:

Γουνοῦμαί ς' ἐλαφηβόλε,
ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
    δέςποιν' Ἄρτεμι θηρῶν,
ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνῃςι θραςυκαρδίων
ἀνδρῶν ἐςκατορᾷς πόλιν
χαίρους'· οὐ γὰρ ἀνημέρους
    ποιμαίνεις πολιήτας.

Die Ausgaben zur Zeit Hephästions fassten diese acht Reihen als eine einzige Strophe (ὀκτάκωλος στροφή) und das ganze Gedicht als ein monostrophisches auf. Man könnte diese Reihen aber auch als eine dyadische Perikope aus zwei verschiedenen Systemen, das eine von drei, das andere von fünf Reihen auffassen und somit das Gedicht als ein κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές ansehen. Gerade bei einem solchen Falle ist es nicht immer leicht, sich für die eine oder die andere der möglichen Auffassungen zu entscheiden, besonders wenn eine Verschiedenheit der metrischen Gattung (oder bei dramatischen Partieen Personenwechsel) vorhanden ist. Vgl. Aeschyl. Sept. 114 ff., 287 ff.

Die gesammten hier von Hephästion aufgestellten 6 Unterarten oder Kategorieen reduciren sich nach Ausscheidung der vierten (der ἀντιθετικά vgl. oben) auf folgende zwei Hauptkategorieen

1. Monostrophische Composition,
2. Perikopen-Composition.
   a) Die Perikope enthält mindestens zwei metrisch gleiche Systeme (epodisch, proodisch, mesodisch; palinodisch, periodisch).
   b) Die Perikope enthält nur einander ungleiche Systeme (κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ).

Ein Gedicht folgt entweder nur einer dieser Compositionsarten, oder es sind doch mehrere derselben in ihm vereint; im zweiten Falle ist es ein μικτὸν κατὰ σχέσιν (im ersteren Falle ein ἁπλοῦν κατὰ σχέσιν).

In den dem Hephästion vorliegenden Ausgaben, war an das Ende eines epodischen Gedichtes der ἀστερίσκος ※ gesetzt, an das Ende einer inlautenden Perikope desselben die κορωνίς ⊐, Zwischen die einzelnen Systeme der Perikope (zwischen Strophe und Antistrophe, zwischen Antistrophe und Epode) die παράγραφος —.

2. Ἀπολελυμένα ᾄσματα
(ohne antistrophische Responsion).

Den lyrischen und dramatischen Gesängen, welche irgend eine Art antistrophischer Responsion darbieten, in denen also eine Repetition derselben Melodie stattfindet, steht eine zweite Hauptklasse entgegen, welche wir vom Standpunkte unserer modernen Musik als „durchcomponirte Lieder" bezeichnen können. Hier fol-

gen die einzelnen Partieen des Gedichtes verschiedenen Melodieen ohne Anwendung der Repetition. Ein modernes Lied dieser Art kann in seinem poetischen Texte immerhin aus Strophe mit Antistrophe bestehen — es folgt dann die Antistrophe einer andern Melodie als die Strophe. In den antiken Canticis aber wird mit Aufgebung des Repetirens der Melodie auch die antistrophische Gliederung des Textes aufgegeben, und diess ist es, was die Alten ἀπολελυμένον nennen.

Eine solche nicht antistrophisch respondirende Partie ist nun nach Hephästion entweder ein ἀνομοιόστροφον oder ein ἄτμητον.

1. Das ἀνομοιόστροφον ist wiederum entweder
   a. ein ἑτερόστροφον, oder
   b. ein ἀλλοιόστροφον;

das erstere besteht aus zwei, das letztere aus mehr als zwei Systemen, die entweder durch den Inhalt oder durch die metrische Form als verschiedene systematische Gruppen sich von einander sondern lassen; keines von diesen Systemen aber ist dem Metrum nach die Responsion eines andern. Hephästion p. 70 nennt als Kriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme 1) den Wechsel der vortragenden Sänger, sei es dass zwei Solosänger der Bühne mit einander, oder dass ein Solosänger mit dem Chore abwechselt. 2) Eingeschobene Refrains u. dgl. (ἐφύμνια, ἀναφωνήματα). 3) Ein noch sichereres Unterscheidungsmittel ist die verschiedene metrische Gattung zweier auf einander folgender Partieen des ἀπολελυμένον, z. B. wenn auf eine ionische eine dactylische Partie folgt, oder wenn bei Gleichheit der metrischen Gattung eine kürzere metrische Reihe als Abschluss eintritt (diess letztere ist es, was Hephästion a. a. O. durch den Ausdruck „διαιρεῖται ... κατὰ ἐπῳδόν“ bezeichnet). 4) Endlich ist auch die Interpunction hierher zu rechnen, denn gewöhnlich findet am Ende der einzelnen Systeme des Apolelymenons ein Satzende statt, obwohl dies keineswegs immer der Fall ist. — Es darf hier nicht unbemerkt bleiben, dass die Hauptkriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme in der Melodie lagen und sich aus dem uns vorliegenden blossen poetischen Texte nicht immer mit Sicherheit erkennen lassen. Dies lehren die uns erhaltenen Melodieen der Hymnen auf Helios und auf Nemesis, in denen das Ende eines musikalischen Systemes keineswegs mit einer hervortretenden Eigenthümlichkeit des poetischen Textes zusammenfällt.

2. Das ἄτμητον ist nach Hephästion ein solches ἀπολελυμένον, welches in seinem poetischen Texte keinerlei Merkmale zur Unterscheidung von einzelnen Systemen darbietet und somit ein einziges langes System zu sein scheint. Die soeben herbeigezogenen Lieder auf Helios und Nemesis zeigen deutlich, dass auch das von Hephästion sogenannte ἄτμητον dennoch der Melodie nach aus verschiedenen Systemen bestehen konnte; nichts desto weniger mochte es auch bisweilen vorkommen, dass ein ἀπολελυμένον nicht blos dem poetischen Texte und dem Metrum nach, sondern auch der Melodie nach ein einziges nicht in Systeme getheiltes ἄτμητον war.

3. Endlich zieht Hephästion p. 70 auch noch das ἄστροφον als eine Unterart der ἀπολελυμένα hierher, ja er führt dasselbe sogar noch vor den beiden vorher besprochenen Kategorieen auf: „Ἄστροφα μὲν οὖν ἐστι τὰ τηλικούτου μεγέθους ὄντα ἐπ' ἐλάχιστον, ὡς μηδὲ στροφὴν ὅλην εἶναι αὐτὰ ὑπονοητικά"; das Schol. p. 222 nennt als Beispiel eines solchen eine aus nur 3 Kola bestehende Partie. Wir haben hierunter die ganz kurzen, nur Eine oder zwei Zeilen langen Einschaltungen melischer Metra zu verstehen, welche sich hin und wieder in den dialogischen Partien des Dramas vorfinden. Offenbar wurden diese kurzen Einschaltungen nicht recitirt, sondern mit Gesang vorgetragen, aber ihrer Kürze wegen können sie wie Hephästion will nicht einmal auf den Namen einer vollständigen Strophe oder eines vollständigen Systemes Anspruch machen. Wir haben anzunehmen, dass nicht blos diese als ἄστροφον bezeichneten Reihen, sondern dass auch die benachbarten Trimeter oder Tetrameter melisch vorgetragen wurden: es ist das sog. ἄστροφον also als ein einzelner Bestandtheil einer längeren melischen, zum grössten Theile aus stichischen Metren bestehenden Partie anzusehen.

3. Τὰ ἐξ ὁμοίων ᾄσματα.

Diesen Namen führen solche Partieen, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen. Das häufigste Beispiel hierfür sind die hypermetrischen Anapäste der Tragödie und Komödie (Hephästion führt p. 76 die ἀναπαιστικά an „ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει"). Ein jedes System wird hier durch eine einzige bald mehr bald weniger ausgedehnte Periode (oder durch ein einziges Hypermetron) gebildet. Hephästion unterscheidet hier wieder zwei Unterarten, von denen die eine

dem ἀνομοιόστροφον, die andere dem ἄτμητον der ἀπολελυμένα entspricht.

1. τὸ ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους. Der Name περιορισμός ist identisch mit demjenigen, was Hephästion sonst σύστημα nennt. Die einzelnen Systeme bestehen hier aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung (z. B. aus anapästischen Perioden, eine jede mit katalektischem Schlusse), aber das Megethos der einzelnen auf einander folgenden Systeme ist ungleich. Es folgt z. B., wie Hephästion sagt, auf 10 akatalektische und Eine katalektische anapästische Syzygie eine Periode, welche der Qualität nach ganz analog gebildet ist, aber nicht dieselbe Zahl von anapästischen Syzygieen enthält u. s. w. Es ist hiernach durchaus nothwendig, dass die Länge der auf einander folgenden Systeme eine ungleiche ist, dass hier durchaus keine antistrophische Gleichförmigkeit stattfindet. Darüber sagt Hephästion p. 66: Ἐξ ὁμοίων δέ ἐστιν ἅπερ ὑπὸ (τοῦ αὐτοῦ) ποδὸς ἢ (τῆς αὐτῆς) συζυγίας ἢ περιόδου καταμετρεῖται ἄνευ ἀριθμοῦ τινος ὡρισμένου· ὡς ἐὰν τεταγμένος ἀριθμὸς ᾖ, οὐκ ἔστιν ἐξ ὁμοίων, ἀλλὰ κατὰ σχέσιν. Zeigt sich also in den einzelnen auf einander folgenden hypermetrischen Perioden eine bestimmte Zahl der Tacte oder Dipodieen gewahrt, so ist dies nach der ausdrücklichen Erklärung unserer Quelle nicht eine Composition, welche in die Kategorie der „ἐξ ὁμοίων“ gehört, sondern sie ist vielmehr in die Kategorie der κατὰ σχέσιν (der antistrophischen Compositionen) zu verweisen.

Hieraus ergibt sich nun, dass die in Rede stehende Compositionsform der ἐξ ὁμοίων nichts anderes ist, als eine specielle Unterart der ἀπολελυμένα. Gehören die auf einander folgenden nicht antistrophischen Systeme verschiedenartigen metrischen Bildungen an, so führen sie zusammengenommen schlechthin den Namen ἀπολελυμένον; ist es der Fall, dass die auf einander folgenden nicht antistrophisch respondirenden Systeme durchgängig hypermetrische Perioden derselben metrischen Bildung sind, so wird das Ganze nicht ἀπολελυμένον, sondern ἐξ ὁμοίων genannt. Besser und genauer würde dasselbe als „ἀπολελυμένον ἐξ ὁμοίων“ zu bezeichnen sein. Es kann nämlich auch vorkommen, dass die auf einander folgenden Systeme, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen, untereinander in irgend welcher antistrophischer Responsion stehen. Ein derartiges Ganze würde passend als ein κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων

zu bezeichnen sein. Dahin gehören manche anapästische Partieen der Tragödie, dahin gehören auch lyrische Strophen wie die des von Hephästion p. 67 angeführten Liedes des Alcäus:

Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.

Das Lied ist monostrophisch, jede Strophe oder, was dasselbe ist, jedes System desselben bildet eine hypermetrische Periode aus 20 ionischen Tacten. Hephästion sagt nur schlechthin, dass es ein κατὰ σχέσιν sei; genauer würde es, wie bereits angegeben ist, ein κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων zu nennen sein.

Unter den ἀπολελυμένα gibt es nicht blos ἀνομοιόστροφα, welche 2 oder mehrere ungleich lange Systeme umfassen, sondern auch ἄτμητα, welche nur ein einziges längeres System enthalten. Ebenso statuirt Hephästion nicht blos ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους (aus 2 oder mehreren ungleich langen Perioden), sondern auch

2. ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα d. h. Partieen, welche nur eine einzige hypermetrische Periode von willkürlich langer Ausdehnung enthalten. An solchen Bildungen ist die Komödie reich, welche auf eine Partie von stichisch geordneten anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrametern eine lange hypermetrische Periode derselben metrischen Bildung folgen lässt. Eine solche Periode ist es, welche Hephästion als ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων bezeichnet. Dieser Name ist durchaus zutreffend, denn wir finden eine derartige Periode bis zu einem Umfange von 40, 50, 60 Reihen ausgedehnt, die eine Reihe wie die andere gebildet und erst bei der letzten eine abschliessende Katalexis. Bietet nun aber auch der metrische Text an keiner Stelle des Inlautes einen Ruhepunct, so wird nichts desto weniger die Melodie des Textes auch im Inlaute ihre bestimmten Abschlüsse gehabt haben müssen, welche das Ende verschiedener melodischer Systeme bezeichnen. Man vergleiche hierüber das oben bei den ἄτμητα ἀπολελυμένα gesagte.

Wir können diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne der neueren Terminologie zu gedenken, welche durch G. Hermann üblich geworden ist. Die Alten rechnen die ἐξ ὁμοίων zu den κατὰ σύστημα oder κατὰ συστήματα d. i. zu den systematischen Bildungen: das κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους ἐξ ὁμοίων besteht nämlich aus so viel συστήματα, als es hypermetrische Perioden oder περιορισμοί enthält, denn jede Periode gilt als System; das

ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων ist ein einzelnes System. Es ist deshalb G. Hermann in vollem Rechte, wenn er diese Bildungen als anapästische, iambische, trochäische u. s. w. Systeme bezeichnet. Aber er hat durchaus Unrecht, wenn er in der von ihm gebrauchten Terminologie den Ausdruck „System" lediglich auf diese Bildungen ἐξ ὁμοίων beschränkt. Denn im Sprachgebrauche der Alten bezicht sich das Wort System nicht blos auf die Bildungen ἐξ ὁμοίων, sondern auch ebenso auf die ἀπολελυμένα und die κατὰ σχέσιν und fällt namentlich bei den an letzter Stelle genannten Compositionen (den κατὰ σχέσιν) durchaus mit demjenigen zusammen, was man hier als Strophe, Antistrophs, Epode, Periode u. s. w. bezeichnet. Mit Einem Worte: System ist der durchaus generelle Name für eine bestimmte Gruppe in der nicht stichischen Bildung. Selbstverständlich kann eine solche Gruppe oder ein solches System auch ἐξ ὁμοίων gebildet sein d. h. aus gleichen Tacten oder gleichen Reihen, die sich κατὰ συνάφειαν zu längeren oder kürzeren hypermetrischen Perioden aneinander schliessen, aber was berechtigt uns den Namen System gerade auf eine in dieser bestimmten Form gebildete anapästische oder iambische oder trochäische Gruppe zu übertragen? Ist nicht auch die trochäische Strophe Aeschyl. Agam. ein trochäisches System? ist nicht auch die iambische Strophe ein iambisches System? dieser Name kommt ihnen wenigsteus nach der feststehenden Nomenclatur der Alten zu, und wir können nicht umhin, mit Lachmann auf dieselbe wieder zurückzugehen und den Hermann'schen Gebrauch des Wortes System zu verlassen.

4. Μετρικὰ ἄτακτα.

Mit diesem Namen bezeichnet Hephästion p. 61 und 66 solche Compositionen, welche deshalb nicht zu den stichischen gerechnet werden können, weil sie nicht ein und dasselbe Metrum fortwährend wiederholen, sondern verschiedene Metra untereinander mischen, aber in dieser Mischung verschiedener Metra keineswegs eine bestimmte Ordnung wahren und keinerlei Kriterien zur Sonderung verschiedener metrischer Gruppen darbieten. Es können daher diese Compositionen nur uneigentlich zu den systematischen Dichtungen gerechnet werden, streng genommen würden sie neben den stichischen und systematischen Compositionen eine 3. Klasse bilden, oder wenn wir wollen einen Gegensatz zu jenen beiden Hauptklassen: denn dort in den stichischen und systema-

tischen Compositionen herrscht eine bestimmte τάξις der metrischen Bildung, hier aber fehlt die τάξις, — es sind eben μετρικὰ ἄτακτα.

Freilich ist das Gebiet dieser μετρικὰ ἄτακτα ein so wenig umfangreiches, dass man daraus keine 3. Hauptklasse constituiren konnte. Nach Hephästion gehört hierher einmal eine spätere episch-satyrische Dichtung, der Margites, in welchem dactylische Hexameter und iambische Trimeter ohne jegliche Ordnung mit einander gemischt waren (zuerst folgte auf 10 Hexameter 1 Trimeter, dann wieder auf 5, dann auf 8 Hexameter, schol. Hephäst. p. 218). Die metrische Unordnung war hier eine dem skoptischen Inhalte gemäss beabsichtigte.

Sodann gehören hierher solche Epigramme, welche die gewöhnliche Epigrammform verlassen, wie z. B. folgendes Simonideische:

Ἴσθμια δίς, Νεμέᾳ δίς, Ὀλυμπίᾳ ἐστεφανώθην,
οὐ πλάτεϊ νικῶν σώματος, ἀλλὰ τέχνᾳ,
Ἀριστόδαμος Θράσιδος Ἀλεῖος πάλᾳ,

wo zu dem elegischen Distichon noch ein iambischer Trimeter hinzugefügt ist. Doch hat Simonides zu einer solchen Bildung volle Berechtigung (dem Principe nach hatte er hierfür schon in Archilochus einen Vorgänger) und kaum wird man den alten Metrikern beistimmen können, jenes Simonideische Epigramm ein μετρικὸν ἄτακτον zu nennen.

5. Μικτὰ κατὰ συστήματα oder μικτὰ συστηματικά.

Sind mehrere der unter 1, 2 und 3 genannten Hauptkategorieen der systematischen Composition in ein und demselben Gedichte oder in ein und derselben zusammenhängenden Partie eines grösseren Gedichtes mit einander verbunden, so heisst dies „μικτὸν κατὰ συστήματα oder μικτὸν συστηματικόν“. So lehrt Hephästion p. 61 (in der kürzeren Darstellung περὶ ποιήματος): „Μικτὰ δὲ ὅσα μέρος μέν τι ἔχει κατὰ σχέσιν, μέρος δέ τι ἀπολελυμένον ἢ ἐξ ὁμοίων“. Dieser Klasse gehören z. B. die meisten Parodoi des Aeschylus und viele seiner übrigen Chorlieder an, in denen eine ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους bestehende Partie vorangeht und eine antistrophisch gegliederte Partie (κατὰ σχέσιν) nachfolgt. Dahin gehören ferner mehrere Monodieen der späteren Sophokleischen und der Euripideischen Tragödie, in denen mit einer Partie κατὰ σχέσιν (von antistrophischer Gliederung)

ein ἀπολελυμένον (alloiostrophischer oder beterostrophiseher Gliederung) verhunden ist. — Wunderlicher Weise sagt die vollständigere Hephästioneische Darstellung περὶ ποιήματος p. 67: ein μικτὸν συστηματικόν würde sich ergeben, wenn man die erste Ode im ersten Bucbe des Alcäus („Ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλου Διός“ κτέ) mit der darauf folgenden zweiten Ode („Χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, cὲ γάρ μοι“ κτέ) verbände. Diese Angabe ist geradezu widersinnig und rührt nicht von Hephästion, sondern von einem spätern Umarbeiter seiner Schrift her. Die kürzere Fassung hat hier, wie wir oben gesehen, das richtige, und man muss sich in der That über diejenigen wundern, welche in der kürzeren Darstellung einen verkürzten Auszug aus der ausführlicberen erblicken.

6. Κοινὰ κατὰ cυcτήματα oder κοινὰ cυcτηματικά.

Hierher rechnet Hephästion p. 61. 67, solche Gedichte, welche man sowohl als κατὰ cχέcιν wie als ἐξ ὁμοίων oder als ἀπολελυμένα ansehen kann. Freilich ist immer nur Eine Auffassung die richtige. Das hereits oben angeführte ionische Gedicht des Alcäus: „Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πacᾶν κατοτάτων πεδέχοιcαν“ kann der „ἄπειρος,“ wie Hephästion p. 67 bemerkt, als ein Gedicht ἐξ ὁμοίων ansehen; der „ἔμπειρος“ aber weiss, dass es κατὰ cχέcιν gegliedert ist. So könnte man auch von allen denjenigen Partieen der Tragödien sagen, sie seien κοινὰ cυcτηματικά, welche in einigen Ausgaben als Strophen und Antistrophen abgetheilt, in anderen als ἀπολελυμένα (ohne antistrophische Gliederung) hingestellt sind. Bei manchen Partieen dieser Art ist es noch immer nicht völlig entschieden, ob sie auf die eine oder auf die andere Art aufgefasst werden müssen, dennoch aber wird sich schliesslich herausstellen, wer von den Bearbeitern oder Editoren, um mit Hephästion zu reden, der ἔμπειρος oder der ἄπειρος ist.

Wir haben hiermit die von Hephästion für die metrischen Compositionen überlieferten Kategorieen durchmustert. Sie enthalten einen reichhaltigen, für uns im äussersten Grade wiebtigen Stoff, wenn auch einzelnes darin auf einer für uns nicht massgebenden Reflexion beruht. Zu dem letzteren gehören die 3 mal auftretende Kategorie der κοινά (κοινὰ κατὰ γένος, κοινὰ κατὰ cύcτημα, κοινὰ κατὰ cχέcιν), die wohl nur dem geläufigen Gegen-

satze zu der Kategorie der dreifachen μικτά ihr Dasein verdankt; doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass schon bei Aristoxenus die Kategorieen des μικτόν und κοινόν neben einander vorkommen (z. B. bei den drei Tongeschlechtern). — Die drei Kategorieen der astrophischen Partieen, der antithetischen und der metrisch ordnungslosen Gedichte gehören wenigstens nicht an die Stelle, welche ihnen Hephästion in dem von ihm überlieferten Systeme der metrischen Compositionen anweist, — überhaupt werden wir derselben leicht entrathen können, da sie kein praktisches Interesse für uns haben. — Endich muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Kategorieen der ἀπολελυμένα und der ἐξ ὁμοίων nicht zwei den κατὰ σχέσιν coordinirte Classen bilden, sondern dass sie vielmehr zusammengenommen eine den κατὰ σχέσιν gegenüber stehende zweite Classe bilden, und zwar in der Weise, dass die ἐξ ὁμοίων nur ein besonderer Fall der ἀπολελυμένα sind.

Die Hephästioneische Kategorieen-Tafel lässt sich in folgender Weise vereinfachen:

A. Κατὰ στίχον
- 1. ἁπλᾶ (Epos)
- 2. μικτά (neuere Komödie)

B. Κατὰ σύστημα, συστηματικά
- I. Κατὰ σχέσιν (antistroph. Responsion)
  - 1. Μονοστροφικά
  - 2. Κατὰ περικοπήν
    - a. ἐπῳδικά (κατὰ περικοπὴν ὁμοιομερῆ)
      - α΄ ἐπῳδικά
      - β΄ προῳδικά
      - γ΄ μεσῳδικά
      - δ΄ παλινῳδικά
      - ε΄ περιῳδικά
    - b. κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ
- II. Ἀπολελυμένα
  - 1. Ἀπολελυμέα (ἐξ ἀνομοίων)
    - a. ἀνομοιόστροφα
      - α΄ ἑτερόστροφον
      - β΄ ἀλλοιόστροφον
    - b. ἄτμητον
  - 2. (Ἀπολελυμένα) ἐξ ὁμοίων
    - a. κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους
    - b. ἀπεριόριστον.

[Brackets at right: B. I. 1.–2. a. α΄ = μικτὰ κατὰ σχέσιν; β΄–b.: μικτὰ κατὰ σχέσιν; B. I.–II.: μικτὰ κατὰ σύστημα, μικτὰ συστηματικά; A.–B.: μικτὰ κατὰ γένος, μικτὰ γενικά.]

Ein Gedicht ist entweder stichisch oder systematisch componirt.

A. Das stichische Gedicht ist entweder 1. einfach oder ungemischt wie das Homerische Epos oder 2. es ist aus verschiedenen stichischen Partieen gemischt, von denen die einen dem einen, die anderen einem anderen Metrum angehören, wie die meisten Dramen der neueren Komödie. — Hierher würde man nun am besten 3. die μετρικὰ ἄτακτα wie den Margites herziehen, in welchen mehrere Metra ohne Ordnung durch einander gemischt sind.

B. Die systematischen Gedichte. Hierher gehören einestheils die lyrischen Gedichte, anderntheils die lyrischen Partieen der Tragödien, Komödien und Satyr-Dramen. Wir können sie zusammen als Cantica bezeichnen.

Ein Canticum zerfällt in Systeme. Mit Rücksicht auf die Systeme ist das Canticum entweder:

I. κατὰ σχέσιν componirt d. h. es findet eine antistrophische Responsion der in ihm enthaltenen Systeme (wenn auch nicht aller Systeme) statt. Entweder folgen alle Systeme demselben metrischen Schema — dann ist das Canticum monostrophisch. Oder es lassen sich in ihm mehrere Gruppen oder Perikopen je von mehreren Systemen unterscheiden. Es ist auffallend, dass hier Hephästion die gewöhnliche Compositionsform der tragischen Cantica unberücksichtigt lässt, welche mehrere Perikopen von je zwei metrisch - respondirenden Systemen oder Strophen enthalten. Räumt man auch diesen wie es billig ist die gebührende Stelle ein, so zerfallen die perikopisch gegliederten Cantica in folgende 3 Unterarten: a. die Perikope enthält zwei einander gleiche Systeme oder eine strophische Syzygie (tragische Cantica) oder b. die Perikope enthält drei oder vier Systeme, von denen mindestens zwei einander gleich sind (sogenannte epodische Gliederung mit ihren verschiedenen Species, zu denen auch die mesodische, palinodische, periodische Gliederung gehören). Oder das Canticum ist c. in Beziehung auf seine Perikopen ein ἀνομοιομερές wie z. B. die strophisch-respondirende Partie der Parabase (Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema).

II. Das Canticum ist ein ἀπολελυμένον d. h. die Systeme, woraus es besteht sind einander ungleich, keines steht mit dem andern in metrischer Responsion. Besteht nun ein solches System aus ungleichen metrischen Reihen, dann heisst es ἀπολελυμένον schlechthin;

besteht es aus gleichen zu einem einzigen Hypermetron verbundenen Reihen, so heisst das Canticum ἐξ ὁμοίων. Es kann nun auch vorkommen, dass ein Canticum aus einem einzigen langen Systeme besteht. Dann wird für dasselbe der Name ἄτμητον gebraucht, wenn es ein ἀπολελυμένον (ἐξ ὁμοίων) ist, — der Name ἀπεριόριστον, wenn es ἐξ ὁμοίων gebildet ist. Bei der gewöhnlichen Compositions-Manier, wo sich mehrere auf einander folgende Systeme unterscheiden lassen, wird für eine Partie ἐξ ὁμοίων der Name „κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους", für ein ἀπολελυμένον der Name ἀνομοιόστροφον gebraucht, und zwar ist dies letztere wiederum ein ἑτερόστροφον oder ἀλλοιόστροφον, je nachdem es entweder 2 oder mehrere Systeme enthält.

Hiermit sind die Kategorieen der Cantica, in welchen eine einzige der bisher genannten Compositions-Manier herrscht, abgeschlossen. Ihnen stehen diejenigen Cantica gegenüber, in denen sich mehrere Compositionsarten vereint finden. Dies sind die drei verschiedenen Arten der μικτά.

1. In den μικτὰ κατὰ σχέσιν sind zwei oder mehrere der unter B I genannten Formen antistrophischer Responsion vereint z. B. die monostrophische und epodische.

2. In den μικτὰ κατὰ συστήματα ist eine der unter B I enthaltenen antistrophischen Responsionsformen mit einer der unter B II genannten responsionslosen Formen (mit einem ἀπολελυμένον oder ἐξ ὁμοίων) vereint.

3. In den μικτὰ κατὰ γένος ist stichische Compositions-Manier mit systematischer vereint, sei es nun mit respondirenden oder nicht respondirenden Systemen. Eine gesammte Tragödie, insofern sie stichische Dialog- (oder Monolog-) Partieen enthält, ist ein μικτὸν κατὰ γένος. Aber auch bestimmte einzelne Partieen eines Dramas werden hierher zu rechnen sein. So z. B. die komische Parabase, in welcher der als Parabase in engerem Sinne bezeichnete Haupttheil in stichischer Compositions-Manier gehalten ist, während die übrigen Theile systematisch sind (das κομμάτιον ist entweder ein ἀπολελυμένον ἄτμητον oder ein ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων, — das μακρόν ein ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων, — die sog. ἐπιρρηματικὴ συζυγία ein κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές).

§ 26.

Die metrische Composition der lyrischen Dichtungen.

Die ältesten Nomoi und chorischen Dichtungen.

Die früheste Art der Poesie ist die lyrische, d. i. die gesungene Poesie, — zunächst ein blosser Gesang (ᾠδὴ ψιλή), dann ein Gesang unter Begleitung eines musikalischen Instrumentes (zunächst eines Saiteninstrumentes, der Lyra), welches auf einer früheren Stufe mit den Tönen der Melodie unison ging, späterhin aber dieselben mit abweichenden Accordtönen begleitete (Bd. 1 S. 704). Der Boden, auf welchem die Lyrik erwachsen ist und ihre nächste Entwickelung erhalten hat, ist der Cultus. Der Mensch zollte der Gottheit seine Anerkennung und suchte sie sich gnädig zu stimmen durch ein Gebet, welches die Macht des Gottes pries und ihm die Wünsche der Sterblichen aussprach — es war eine Rede, die, weil man sich von dem gewöhnlichen Leben ab- der geheimnissvoll waltenden höheren Macht zuwandte, auch in der Wahl der Worte und durch höheren Gedankenflug sich von der Rede des gewöhnlichen Umganges abheben musste, — welches mit höheren und mannichfaltigen Accenten vorgetragen und eben hierdurch zur Melodie wurde, — welches der Ungebundenheit der gewöhnlichen Umgangssprache gegenüber sich in gleichmässigen Sätzen aussprach und hierdurch Tact und Rhythmus erhielt. Ja selbst das orchestische Element, welches wir in der Blüthezeit der Lyrik mit deren vollendetsten Kunstformen ausgebildet finden, liegt schon dem Keime nach in jenem hieratischen Ursprunge der Melodie, denn die Stätte, an welcher jene alten religiösen Melodieen ertönten, war eine gottgeweibte, ein Altar, auf dem die Opfer braunten und den man während des Opfergesanges umwandelte.

Von diesen primären Hymnen (denn so müssen wir die Ergüsse der ältesten hieratischen Lyrik bezeichnen) vermögen wir freilich bei den Griechen keine Reste nachzuweisen. Blos die Namen von Sängern dieser Lieder haben sich in der späteren Tradition der Griechen erhalten, Namen wie Chrysothemis, Philammon und Orpheus. Wir kennen auch den Namen, mit dem die Lieder bezeichnet wurden; es ist der noch bis in spätere Zeit übriggebliebene Name νόμος, d. i. Gesetz, eine Bezeichnung, welche sie wohl nur wegen des in ihnen waltenden ste-

tigen Charakters trugen, der sie von der Rede des gewöhnlichen Lebens unterschied. Aber nicht blos die Griechen, sondern auch die übrigen ihnen verwandten Völker sind in ihrer Poesie von der oben bezeichneten Stufe hieratischer Poesie ausgegangen, ja wir dürfen behaupten, dass einst die indogermanischen Völker in der vorhistorischen Zeit, wo sie noch eine ungetrennte Einheit bildeten, nicht blos die Sprache, nicht blos die Gesetze der alten Familien- und Stammverfassung, nicht blos die frühesten religiösen und mythologischen Vorstellungen und sacralen Gebräuche gemeinsam hatten, sondern dass auch die Ursprünge der alten religiösen Lyrik noch in jene früheste Lebenszeit zu versetzen sind, in welcher die später getrennten indogermanischen Völker einst gemeinsam im Oriente gelebt haben.

Dasjenige dieser Völker, welches auch in seinem späteren Wohnsitze die alte indogermanische Ursprache festgehalten hat und deshalb für unsere Sprachwissenschaft eine so bedeutende Stellung einnimmt, eben dasselbe Volk hat auch in seiner Litteratur jene früheste Stufe der religiösen Lyrik fixirt. Es ist dies das Volk der Inder. Bei den Griechen sind die Nomoi des Chrysothemis und Philammon früh in Vergessenheit gerathen; von den analogen Liedern der Inder hat sich ein reicher Schatz erhalten, der schliesslich nach vielen Jahrhunderten, etwa wie bei den Griechen die Gedichte Homers, gesammelt und schriftlich fixirt ist (in der Veda-Sammlung). Die Verfasser dieser Lieder waren wie Chrysothemis und Philammon Sänger und Priester zugleich. Die einzelnen Namen derselben sind gleich den Liedern treulich überliefert; welch früher Zeit sie angehören, geht daraus hervor, dass das locale Gebiet, welches hier vorausgesetzt wird, noch nicht das spätere Inder-Land am Ganges ist, sondern die nordwestlich gelegene Landschaft der fünf Flüsse (des Pendjab), auf die sich damals das alte indische Leben noch beschränkte. Kurze Lieder sind es, mit denen sich der Sänger an eine Gottheit wendet, an Indras, Agnis, Prithvi, Varunas, in denen er ihre Macht preist, ihrer Thaten, ihrer Kämpfe gegen die ihnen und den Menschen entgegenstehenden feindlichen Mächte gedenkt und ihre Hülfe und ihren Segen in der Noth der Kämpfe und des Misswachses erfleht. Wir müssen anerkennen, dass wir es hier zwar mit durchaus archaischen Erzeugnissen des ältesten poetischen Schaffens zu thun haben, dass aber nichts desto weniger in ihnen bei aller Naivetät und Kindlichkeit ein wahrhaft poetischer und häufig ein

grossartig erhabener Ton angeschlagen wird, — wir haben hier eine Poesie, welche mit der Masslosigkeit und dem Schwulste der späteren indischen Dichtungen nichts gemein hat und auch in ihrer sprachlichen und syntaktischen Eigenthümlichkeit weit mehr an die Weise der Griechen als an das spätere Inderthum erinuert.

Ist uns also auch kein Product der frühesten Stufe griechischer Lyrik erhalten, sind auch die Gesänge des Chrysothemis und Philammon schon Jahrtausende lang verklungen, so gewährt uns doch die Vedalitteratur der Inder ein nahezu getreues Ebenbild der ältesten griechischen Nomoi: — blos die Sprache, das Locale, die Helden- und Götternamen, die Sänger sind andere, aber dem Geiste und dem Inhalte nach müssen wir diese indischen Vedalieder auch für die Griechen voraussetzen. Der alte indische Vers ist, wie S. 11 gezeigt ist, ein noch wesentlich silbenzählender und meist nur in der Schlussdipodie quantitirender, — wir haben keinen Grund, anzunehmen, dass der Vers des der Vedapoesie entsprechenden Zeitraumes der griechischen Lyrik ein ähnlicher gewesen sei, vielmehr weist alles darauf hin, dass auch damals schon wie in dem späteren Epos und wie in der späteren Nomospoesie der dactylische Hexameter das übliche Metrum war. Aber eine andere metrische Eigenthümlichkeit muss jene altgriechische Lyrik mit der Vedapoesie nothwendig gemeinsam gehabt haben, nämlich die jedesmal mit einem Sinnesabschnitte zusammenfallende gleichmässige Gruppirung mehrerer auf einander folgender Verse zu einem Systeme oder Strophe. Das Vorwaltende ist im Altindischen die Composition des Gedichtes nach distichischen Strophen; zwar kommen auch längere Strophen vor, aber gerade das entschieden älteste Metrum, welches sich auch bei den alten Iraniern (im Avesta) wiederfindet und auch der Langzeile der Germanen und dem alten Saturnius zu Grunde liegt, geht immer nur distichische Strophen ein (die Anustubh- oder Çloken-Strophe). Wir dürfen annehmen, dass auch in den ältesten Nomoi der Griechen je zwei Hexameter eine distichische Strophe bildeten, innerhalb deren eine aus zwei Perioden von je einem Vorder- und Nachsatze bestehende Melodie zu ihrem Abschlusse kam, um dann jedesmal in den beiden darauf folgenden Hexametern repetirt zu werden. Diese aus zwei Hexametern bestehende Strophe ist es, die sich in einer späteren Stufe der Lyrik zum elegischen Distichon umgestaltet hat. Neben ihr mochten aber auch schon complicirtere tristichische und tetrastichische Verbindungen von Hexametern gebildet

werden, wie auch in den Veden längere als distichische Strophen vorkommen.

Der alte Nomos war ein an heiliger Stätte und zur heiligen Zeit von einem Priestersänger ausgeführter Sologesang, bestimmt zum eigentlichen Cultuszwecke. Aber noch andere Lieder müssen schon in dieser ersten Periode der Lyrik aufgekommen sein: Lieder der Ernte und Weinlese, Hochzeitslieder und Grabeslieder. Auch sie hängen mit dem religiösen Bewusstsein zusammen und können in gewisser Weise ebenfalls als Cultuslieder bezeichnet werden, doch waltet hier neben dem Göttlichen, speciell neben dem Elemente der chthonischen Gottheiten, deren Gebiete sowohl Hochzeits- wie Todtenfeier angehörte, auch das specifisch Menschliche vor. Wesentlich ist diesen Liedern, dass sie nicht als Monodie von einem Einzelnen, sondern von einem ganzen Chore, oft von wechselnden Halbchören und durch Einzelgesänge unterbrochen, ausgeführt wurden. Von den alten Hochzeitsgesängen gibt die Darstellung eines Hymenäus auf dem Schilde des Achilles Il. 18 ein Bild; noch treuer ist die Weise der alten Todtenklagen in dem Threnos an der Leiche des Hektor wiedergegeben, welcher in das letzte Buch der Ilias 718—776 eingeschaltet ist; sogar die alte Strophenform ist hier gewahrt, denn es lässt sich deutlich erkennen, dass die Hexameter in den zwei letzten Abschnitten des Threnos zu je vier tristichischen Strophen vereint sind. Auf dem Boden dieser halb religiösen, halb weltlichen Gesänge sind die Refrains oder Epiphonemata erwachsen, d. i. einzelne, dieselben Worte wiederholende Verse, die entweder am Ende einer Strophe oder am Ende eines umfassenden Abschnittes wiederkehren und die Grundstimmung des ganzen Liedes, sei dies nun die freudige Stimmung der Ernte- und Hochzeitslieder, sei es der düstere Schmerz angesichts des Todten, in der significantesten und vernehmlichsten Weise immer von neuem zur Anschauung bringen. Auch in diesen mehr volksmässigen Gesängen wird häufig genug der dactylische Hexameter den Rhythmus gebildet haben, aber gerade hier haben wir das Gebiet, wo zuerst Rhythmen aus dreizeitigen Tacten, aus Iamben und Trochäen, aufkamen. Besonders mag dies in den Ernte- und Weinliedern der Fall gewesen sein, aus denen späterhin der Iambus und Trochäus durch Archilochus für die kunstmässigere Poesie entlehnt wurde.

Diesen chorischen Gesängen gegenüber mit ihrem volksthüm-

lichen Tone und ihren häufig erst im Augenblicke von den Sängern improvisirten Versen muss der Nomosgesang schon als eine kunstmässigere Art der Poesie angesehen werden. Vielleicht hat auch selbst der Nomos ein die Götter feierndes Chorlied, nämlich den Päan, zu seiner historischen Voraussetzung. So fasst dies wenigstens die Tradition der Griechen auf, deren letzter Niederschlag sich in der Chrestomathie des Proklus p. 244 findet: τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾀδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος . . . κιθάραν ἀναλαβὼν . . . μόνος ᾖσε νόμον, καὶ εὐδοκιμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος.

Das epische Lied.

Der griechische Nomos hatte einen specifisch hieratischen Charakter, er wurde nur an den Festen der Götter, zu heiliger Zeit und an heiliger Stätte vorgetragen und dem Cultuszwecke, dem er diente entsprechend, waren die alten Sänger, von denen sie herrührten, gewissermassen priesterliche Personen.

Aber auch die festlichen Zusammenkünfte der Fürsten und Edlen verlangten zur Hebung der frohen Stimmung ein durch einen geübten Sänger vorgetragenes Lied. Diese profane Festpoesie war zunächst auf die in dem Nomos liegenden Elemente angewiesen. Häufig kamen in den ältesten Nomoi, wie wir aus den entsprechenden Vedagesängen der Inder ersehen, neben der vorwaltenden lyrischen Hymnodik auch solche Partieen vor, die in einem erzählenden Tone die Thaten der Götter feierten. Diese gleichsam episodischen Bestandtheile wurden nunmehr, abgelöst von ihrer hieratischen Grundlage, zu selbstständigen erzählenden Liedern erweitert: an die Thaten der Götter schlossen sich die Thaten der Heroen, die ja in ihrer ursprünglichen Gestalt ebenfalls göttliche Wesen waren: die Kämpfe, welche die Götter und Heroen gegen Riesen, Drachen und andere der Menschen- und Götterwelt feindliche Unholde geführt, wurden zum Typus der menschlichen Kämpfe, denn das frühere religiöse Bewusstsein assimilirte Göttliches und Menschliches und liess die Götter und Heroen fortwährend auf die diesseitige Welt einwirken.

Diese epischen Einzellieder, genannt κλέα ἀνδρῶν, werden von einem Sänger unter dessen Kithara- (oder Lyra-) Begleitung vorgetragen, gerade wie auch den alten Nomos das Saitenspiel des Sängers begleitete; in einem Phemius und Demodokos hat

die Homerische Dichtung das unvergessliche Bild solcher kitharodischen Sänger gezeichnet, — doch verstehen auch andere als diese eigentlich fachmässigen Künstler, z. B. Achilleus, die κλέα ἀνδρῶν zu singen. Melischer Vortrag und Instrumentalbegleitung ist der charakteristische Unterschied der epischen Einzellieder von dem späteren rhapsodischen (recitirten) Epos; die Form des Gesanges setzt zugleich nothwendig strophische Gliederung wie in den ältesten lyrischen Liedern voraus: wir dürfen es für sicher halten, dass die alten Epen der Aoiden systematisch oder strophisch waren im Gegensatze zu dem stichischen Epos der Rhapsoden. Auch die indische Poesie hat auf die Periode der hymnodischen Vedalieder eine Epoche des epischen Einzelliedes folgen lassen. Doch haben sich nur wenige Reste dieser Dichtungen erhalten, welche zufällig unter die Sammlung der Vedahymnen aufgenommen sind. Ein viel reicherer Liederschatz ist aus dieser Periode des epischen Einzelliedes von dem Volke der alten Germanen der Nachwelt überliefert. Denn gerade diese Periode ist es, die in den strophisch gegliederten Liedern der skandinavischen Edda-Sammlung überliefert ist. Wir können die Lieder der Edda genau in derselben Weise ein Gegenbild der griechischen κλέα ἀνδρῶν nennen, wie wir vorher die Vedahymnen ein Gegenbild der frühesten griechischen νόμοι genannt haben. Dass die Eddalieder gesungen wurden oder wenigstens ursprünglich für den Gesang gedichtet sind, wird durch die strophische Gliederung deutlich bezeugt.

In der späteren Geschichte der germanischen Poesie sehen wir, wie die alten epischen Einzellieder zu einem einheitlichen umfassenden Epos zusammengezogen werden. Den skandinavischen Liedern vom Drachen-tödtenden Sigfrid standen ursprünglich althochdeutsche Lieder von gleichem Inhalte und in gleichem poetischen Tone parallel; sicherlich werden auch sie in der von Karl dem Grossen veranstalteten Sammlung enthalten gewesen sein. Da tritt im dreizehnten Jahrhunderte eine neue Bearbeitung derselben Begebenheiten des Sigfrid-Mythus in dem Gedichte von den Nibelungen auf: statt der althochdeutschen Sprache liegt uns hier das Mittelhochdeutsch vor, an Stelle der alliterirenden Langzeilen erblicken wir gereimte Verse, und ist auch die tetrastichische Strophenform noch immer festgehalten, so haben wir trotzdem nicht mehr ein für den Gesang, sondern ein für den mündlichen Vortrag oder für die Lectüre bestimmtes Epos vor

uns. Dieselbe Begebenheit, welche in dem Edda- und dem ihm parallel stehenden althochdeutschen Einzelliede den Stoff eines in sich abgeschlossenen selbstständigen Gedichtes oder sogar verschiedener Gedichte gleichen Inhalts bildete, ist jetzt zu einem integrirenden Theile, gleichsam einem blossen einzelnen Capitel des umfassenderen Epos geworden, in welchem alle stofflichen Widersprüche, welche wir so häufig zwischen den alten epischen Einzelliedern finden, so viel als möglich (wenn auch keineswegs vollständig) auszugleichen versucht sind. Die epischen Einzellieder des Altgermanischen und das mittelhochdeutsche Epos repräsentiren nun zwei verschiedene Perioden der epischen Dichtung, die auch bei den Griechen auf einander folgten. An die Periode der gesungenen und unter Instrumentalbegleitung vorgetragenen κλέα ἀνδρῶν schliesst sich die Periode des von Gesang und Kithara emancipirten Homerischen Epos, dessen Verhältniss zu den κλέα ἀνδρῶν im allgemeinen gerade so aufzufassen ist, wie das im obigen kurz angedeutete Verhältniss der altgermanischen epischen Einzellieder zum mittelhochdeutschen Epos. Eine solche durchgreifende Dialektverschiedenheit, wie zwischen den beiden Schichten der deutschen Epik braucht freilich zwischen den κλέα ἀνδρῶν einerseits und den Homerischen Epen andererseits nicht vorausgesetzt zu werden; auch das Metrum ist im Griechischen dasselbe geblieben, nämlich der dactylische Hexameter, dagegen hat das Homerische Epos eben deshalb, weil es nicht gesungen, sondern recitirt wird, die strophische Gliederung der alten gesungenen Epen durchgehends aufgegeben, es ist statt einer systematischen eine stichische Composition geworden und wir haben hier auf griechischem Gebiete die früheste Erscheinung einer Auflösung der ursprünglichen Strophenform der Poesie.

Terpander.

In dem bisherigen stellten sich 3 Perioden der Poesie dar: 1) die Periode des archaischen νόμος, 2) die Periode des epischen Einzelliedes, 3) die Periode der zusammenfassenden nicht mehr musikalisch, sondern declamatorisch vorgetragenen epischen Dichtung. Die Denkmäler der ersten und zweiten Periode sind bei den Griechen ganz und gar untergegangen und wir mussten von stammverwandten Völkern, von Indern und Germanen die Analoga dafür entlehnen.

Die zweite Periode (das gesungene epische Einzellied) schliesst

ab, als die dritte Periode auftritt. Anders ist es mit der ersten Periode. Denn auch in der Zeit des epischen Einzelliedes und in der Blütheperiode des Homerischen und kyklischen Epos werden neben der epischen Dichtung fortwährend jene in der ersten Periode auftretenden Nomoi und Hymnen weiter producirt. Und als die in Homerischen und kyklischen Epen waltende Productionskraft mit dem Anfange des siebenten Jahrhunderts abzusterben begann, da war es eben jene Nomos-Lyrik, der sich die poetische Triebkraft des hellenischen Volkes vorwiegend zuwandte. Es beginnt hiermit eine vierte Periode der griechischen Poesie, deren Begründer uns als die festhistorische Persönlichkeit des gefeierten Terpander entgegentritt. Wie späterhin Athen, so ist jetzt Sparta und das eng damit zusammenhängende Delphi die Hauptpflegstätte der Poesie, daher wird denn Terpander in dem Werke des alten Glaukus von Rhegium über die Dichter und Componisten der Begründer der ersten spartanischen Katastasis der musischen Kunst genannt. Plut. Mus. 9. Dies Werk, von dem uns werthvolle Fragmente in der plutarchischen Schrift περὶ μουϲικῆς erhalten sind, ist für die nächsten Jahrhunderte der lyrischen Poesie unser Hauptführer und namentlich müssen wir es in Beziehung auf Chronologie zur alleinigen Grundlage nehmen.

Mit Terpander hört die archaische Zeit des kitharodischen Nomos auf. Der Nomos erhält jetzt eine feste kunstmässige Form, die für die ganze folgende Zeit stereotyp bleibt und auch späterhin in der chorischen Lyrik, ja selbst in der Tragödie des Aeschylus Eingang findet. Es ist die 7-theilige Terpandrische Gliederung Poll. 4, 66. Den Haupttheil des Nomos bildete die Mitte, genannt ὀμφαλός; er enthielt in der epischen Sprache und Manier Homer's irgend eine Darstellung von den Thaten des im Nomos zu feiernden Gottes. Voraus ging ein demselben Gotte gewidmeter lyrischer Theil, genannt ἀρχά, und dieser ἀρχά entsprechend folgte auf den ὀμφαλός ein zweiter lyrischer Theil, der den Namen ϲφραγίς führte. Diese 3 grösseren Theile waren mit einander durch kleinere Uebergangsglieder verknüpft; die ἀρχά mit dem ὀμφαλός durch die κατατροπά, der ὀμφαλός mit der ϲφραγίς durch die μετακατατροπά. Mit diesen 5 Theilen war der eigentliche Nomos abgeschlossen; voraus ging demselben ein προοίμιον, und diesem in Ton und Inhalt entsprechend folgte auf die ϲφραγίς ein ἐπίλογος. Während der eigentliche Nomos sich lediglich in Epik oder in objectiver Lyrik bewegte, waren diese den Nomos

umschliessenden Partieen subjectiv gehalten; der Nomos-Componist flehte darin irgend eine Gottheit an (es brauchte nicht die im eigentlichen Nomos gefeierte zu sein), ihm den Sieg zu verleihen über die andern Kitharoden, die zugleich mit ihm am Festagon mit kitharodischen Nomoi auftraten.

Der Hauptsache nach gehörte mithin der kitharodische Nomos der epischen Poesie an und die ganze Weise Terpanders ist wesentlich das Product des Einflusses, den die Homerische Epik auf die lyrische Poesie gewinnt. Es war diese Bedeutung Homers für den kitharodischen Nomos sogar so gross, dass an Stelle des eigentlichen (fünftheiligen) Nomos geradezu eine Partie aus der Ilias oder Odyssee vorgetragen werden konnte; der Kitharode nahm in einem solchen Falle ziemlich denselben Standpunkt wie die Componisten unserer Tage ein, die einen ihnen gegebenen poetischen Text melodisiren. Plut. Mus. 5. 6.

Man hat wohl früher bei den einzelnen Theilen des Terpandrischen Nomos an eine Art strophischer Gliederung gedacht, aber auch dies hatte der Terpandrische Nomos mit dem Epos gemein, dass die strophische Gliederung, welche allerdings für die Nomoi des Chrysothemis und Philammon vorauszusetzen ist, völlig aufgegeben wurde. Wir besitzen darüber das ganz bestimmte Zeugniss in den Aristotelischen Problemata 19, 15. Der Terpandrische Nomos ist das früheste Beispiel eines „durchcomponirten“ Liedes; die erhaltenen Lieder auf Nemesis und Helios können ein ungefähres Bild der die strophische Gliederung und, was dasselbe ist, die strophische Repetition der Melodie verschmähenden Form des Nomos gewähren, nur dass man sich den letzteren natürlich viel umfangreicher denken muss. Ein Wechsel der Tonarten und ebenso auch ein Wechsel der Rhythmen war der Terpandrischen Composition etwas fremdes. Von Anfang bis zu Ende bewegte sich der gesammte Nomos mit sammt dem Proömium und Epilogus in daktylischen Hexametern. Plut. Mus. 6. Procl. chrest. 245. Nur 2 Nomoi waren in anderer Tactform gesetzt, nämlich der νόμος ὄρθιος und der νόμος τροχαῖος. Der poetische Text zeigte hier durchgängig lange Silben, die aber nicht je zwei und zwei, sondern je drei und drei zu einer rhythmischen Einheit verbunden waren: wir können also die Verse dieser Nomoi als molossische bezeichnen.*) Im νόμος ὄρθιος trug die zweite Länge des Molos-

*) Bd. I. S. 617. 618.

sos, im νόμος τροχαῖος die erste den rhythmischen Hauptictus; zugleich wird uns überliefert, dass eine jede einzelne Länge ein χρόνος τετράσημος gewesen sei, also denselben Umfang, wie der Dactylus und Spondeus des epischen Hexameters gehabt habe. Die zum Gesange hinzukommende Begleitung der Kithare konnte also auf jede einzelne Länge des Gesanges vier einzelne χρόνοι πρῶτοι kommen lassen oder sie konnte eine jede einzelne Länge mit einer vierzeitigen dactylischen oder spondeischen Tactform begleiten.

	τροχαῖος σημαντός			ὄρθιος		
Gesang-Text	⊔́	⊔	⊔	⊔	⊔́	⊔
Begleitung	◡◡◡◡	◡◡◡◡	◡◡◡◡	◡◡◡◡	◡◡◡◡	◡◡◡◡
	— ◡◡	— ◡◡	— ◡◡	— ◡◡	— ◡◡	— ◡◡
	— —	— —	— —	— —	— —	— —

Der den Anfang betonende Molossos hiess τροχαῖος σημαντός, der die zweite Länge betonende Molossos hiess ὄρθιος. Die Stelle bei Plutarch Mus. 28, welche diese beiden Rhythmen auf Terpander zurückführt, lautet: προσεξευρῆσθαι λέγεται καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελῳδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους, πρός τε τῷ ὀρθίῳ καὶ τὸν σημαντὸν τροχαῖον; d. h. Terpander hat diejenige Weise der ὄρθιος-Melodie aufgebracht, welche nach ὄρθιος-Tacten vorgetragen wird und hat ferner nach Analagie des ὄρθιος-Tactes den σημαντός-Tact aufgebracht. Was die im Anfange dieser Stelle erwähnte ὄρθιος-Melodie betrifft, so scheidet hier der Berichterstatter zwischen zwei verschiedenen Arten des νόμος ὄρθιος: die eine Art ist der kitharodische, die andere ist der erst nach Terpander aufkommende aulodische und auletische νόμος ὄρθιος. Die erstere Art ist in jenen eben beschriebenen Tacten gehalten, welche von dem Namen, den der Nomos führte, den terminus technicus ὄρθιοι πόδες erhalten haben, der spätere aulodische und auletische Nomos war nicht in ὄρθιοι πόδες, sondern in anderen Tacten gehalten. Der zweite Theil jenes Satzes bezeichnet die auf der zweiten Silbe betonten Molossen als die frühere, die auf den Anfang betonten Molossen als die spätere Erfindung Terpanders; nach Pollux 4, 64, Suidas s. v. νόμος κιθαρῳδικός und Plutarch Mus. 4 hat er einen nach dem in ihm herrschenden Rhythmus sogenannten νόμος τροχαῖος componirt — es muss dieser νόμος τροχαῖος nothwendig derjenige sein, in welchem Terpander den τροχαῖος σημαντός als Tact angewandt hatte. Die eigentlichen 3-zeitigen Trochäen (den $\frac{3}{8}$-Tact) hat Terpander in seinen

νόμοι nicht angewendet, aber den zuerst von ihm aufgebrachten $\frac{1}{2}$-Tact (den zwölfzeitigen Molossos) und zugleich den ganzen Nomos, worin dieser Tact vorkam, hat er mit einem terminus technicus bezeichnet, der dem gewöhnlichen Namen des mit dem schweren Tacttheile beginnenden Achteltactes entlehnt ist. Wir haben daraus zu schliessen, dass der 3-zeitige trochäische Rhythmus, der erst späterhin mit Archilochos in der kunstmässige Poesie Bürgerrecht erhält, schon mindestens zu Terpanders Zeiten (also zwei Generationen vor Archilochos) in den neben der kunstmässigen Poesie hergehenden volksthümlichen Gesängen, etwa in Dionysos-Liedern oder Hymenäen, gebräuchlich war.

Klonas.

Die Aulosmusik der Griechen ist nicht fremdländischen Ursprungs, sondern wurde seit frühester Zeit nicht minder, wie Lyra und Phorminx, zur Begleitung der volksmässigen Lieder bei Processionen, Hochzeits- und Todtenfeier angewandt. Die kunstmässige Entwickelung der Aulodik aber erfolgte erst viel später als die der Kitharodik. Dem Charakter der Blasinstrumente entsprechend (die antiken Auloi haben mit unserer Klarinette die meiste Verwandtschaft) war die Aulodik viel bewegter und ergreifender als die ruhige Musik der Kithara und konnte deshalb nicht, wie diese zu hymnodischer Verherrlichung der Gottheit an den Festagonen zugelassen werden (vgl. Band I, S. 260). Eine Generation nach Terpander lebte der Böoter, oder wie andere Berichte sagen, der Tegeate Klonas, der, auf den Vorgang Terpanders fussend, auch für die Aulodik feste Kunstformen erfand und ihr eine hervorragendere Stellung als sie bisher eingenommen hatte, zu verschaffen suchte. Auch Klonas' aulodische Compositionen führen den Namen νόμοι und müssen daher als ein zur Aulosbegleitung vorgetragener Sologesang, nicht als Chorgesang, angesehen werden. Ueber die Art und Weise dieser aulodischen νόμοι fliessen die Nachrichten viel spärlicher, als über die kitharodischen νόμοι des Terpander: alles, was wir von Klonas wissen, ist in den bei Plutarch Mus. 3, 4, 5 erhaltenen Auszügen aus der Schrift des Glaukus von Rhegium enthalten. Die hauptsächlichsten seiner νόμοι waren der νόμος κωμάρχιος, ἐπικήδειος und ἔλεγος, die sich, wie die Namen andeuten, entweder auf Dionysische Festeslust oder auf die Todtenfeier beziehen. Ausserdem gilt Klonas auch als Dichter und Componist aulodischer προσόδια, die von seinen νόμοι

αὐλῳδικοί gesondert werden und daher nicht als Monodieen, sondern als Chorgesänge aufzufassen sind.

Die Metra, deren sich Klonas bediente, waren theils epische Hexameter, theils elegische Distichen, die hier zum ersten Mal in der Geschichte der musischen Kunst der Griechen auftreten und offenbar in den für die Leichenfeier componirten νόμοι des Klonas ihre Stelle hatten. Es ist schon früher bemerkt, dass die allerälteste Lyrik der Griechen die dactylischen Hexameter zu distichischen Strophen componirte (vgl. S. 273). Eine solche Strophe bestand also aus 4 daktylischen Tripodieen, je 2 und 2 zu einer Periode vereint. Der ruhige kitharodische Gesang gebrauchte die sämmtlichen 4 Tripodieen akatalektisch, entsprechend dem ruhigen Charakter dieser Gattung der musischen Kunst. In der bewegteren Aulodik wurde die alte distichische Strophe in der Weise umgestaltet, dass nur die 2 ersten Tripodieen akatalektisch blieben, wogegen die 3. und 4. einen katalektischen Schluss erhielt. Die continuirliche Folge der gesungenen Worte wurde somit durch 2-zeitige Pausen unterbrochen. Die rhythmische Neuerung des Terpander, die gedehnten Molossen, bleiben blos auf den kitharodischen νόμος beschränkt, das innerhalb des aulodischen νόμος auftretende elegische Maass aber hat schon in der auf Klonas folgenden Generation sich weit hinaus über das Gebiet der Todtenklage verbreitet und wird der Rhythmus für ganz heterogene Gattungen der Lyrik, immer aber bleibt der Aulos sein ständiger Begleiter, so lange es sich nicht von der musikalischen Begleitung gänzlich emancipirt und zum rhythmischen Träger eines blos für die Lectüre oder Recitation bestimmten Gedichtes wird. Vgl. § 31.

Archilochus.

Eine wesentlich neue Epoche in der Geschichte der metrischen Kunst der Griechen datirt mit Archilochus. Zwar ist das Meiste von dem, was die alten Berichterstatter als Neuerungen des Archilochus bezeichnen*), nicht in der Weise eine ihm ganz und gar eigenthümliche Erfindung, wie späterhin die älteren Tragiker rhythmische und metrische Formen aufbringen, die bis dahin noch völlig unbekannt waren: vielmehr besteht die eigentliche Bedeutung des Archilochos zum grössten Theil nur darin,

*) Plut. Mus. 28.

dass er solchen metrischen Formen, welche bisher nur dem Gebiete der volksmässigen Poesie angehörten, in den Kreis der eigentlichen Kunst hereinzog und ihnen eine den dactylischen Hexametern und Elegieen coordinirte Stellung anwies.

Die gesammten Neuerungen des Archilochus lassen sich kürzlich auf folgende vier Puncte zurückführen:

1) Gebrauch der Metren des 3-zeitigen Rhythmengeschlechtes, sowohl der Trochäen wie der Iamben. Schon zur Zeit Terpanders muss es volksthümliche Gesänge gegeben haben, welche in diesem $\frac{3}{8}$-Tacte gehalten waren (S. 281), aber erst durch Archilochus wurden sie für die höheren Gattungen der Poesie dienstbar gemacht. Wir dürfen überzeugt sein, dass auch die weiteren Eigenthümlichkeiten der trochäischen und iambischen Metra, wie sie bei Archilochus erscheinen, ihr μέγεθος, ihre rhythmische Gliederung nach Dipodieen, der Gebrauch irrationaler Silben, die Auflösung bereits vor Archilochus sich herausgebildet hatte. In den alten volksmässigen Gesängen werden sowohl die iambischen Trimeter wie die trochäischen Tetrameter zu kurzen isometrischen Strophen gruppirt gewesen sein. Welche Strophen hier Archilochus gebildet hat, lässt sich an der Kargheit der Fragmente nicht mehr erkennen. Doch besitzen wir eine Nachricht über den musikalischen Vortrag der Archilocheischen Trimeter. Sie wurden nämlich nicht durchweg gesungen, sondern es kam auch vor, dass einzelne Partieen eines in Trimetern gehaltenen Gedichtes unter gleichzeitiger Instrumentalbegleitung recitirt wurden. Dies ist der Vortrag, den wir Modernen den melodramatischen nennen, bei den Alten hiess er παρακαταλογή. Plut. Mus. 28.

2) Das von den Vorgängern im dactylischen Elegeion angewandte Princip asynartetischer Bildung wurde von Archilochus auch auf die 3-zeitigen Metra übertragen. So liess er z. B. in einem akatalektisch auslautenden Tetrameter den in der Grenze der beiden tetrapodischen Kola vorkommenden schwachen Tacttheil ausfallen:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ . ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́

3) Die grosse Bedeutung, zu welcher bei Archilochus die Metra des gleichzeitigen Tactes gelangen, wirkt zugleich umgestaltend auf die rhythmische Geltung der Metra des vierzeitigen Tactes. Ein dactylischer Tact wird dadurch, dass die anlautende Länge und die erste Kürze zum Umfange eines χρόνος δίσημος ver-

kürzt wird, dem rhythmischen Werthe nach einem Trochäus ganz und gar gleichgestellt. So gibt es denn jetzt ausser den ursprünglichen vierzeitigen Dactylen auch noch dreizeitige Dactylen, die den Namen kyklische führen. Archilochus kann mithin in einer und derselben Strophe und selbst in ein und demselben Verse eine trochäische Reihe mit einer dactylischen verbinden, ohne dass die Tactgleichheit dadurch gestört wird.

Nicht blos kyklische Dactylen, sondern auch die ihnen analogen zu dreizeitigem Tacte verkürzten kyklischen Anapäste kommen bei Archilochus vor, die sich von den vierzeitigen Anapästen durch die Eigenthümlichkeit unterscheiden, dass als anlautende Anakrusis auch eine einzelne Kürze (an Stelle der Länge oder Doppelkürze) verwandt werden kann ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏓́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́. Vierzeitige Anapäste kommen weder bei Archilochus vor, noch sind sie für die aulodischen Dichtungen des Klonas überliefert, doch muss ihr Vorkommen nothwendig schon in der vorarchilochischen Zeit vorausgesetzt werden.

Ausser dem epischen und elegischen Verse sind die von Archilochus angewandten metrischen Elemente folgende:

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –   – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
⏒ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓

4) Abgesehen von den isometrischen Strophen lag dem Archilochus in den elegischen Distichen bereits Eine aus ungleichen Metren bestehende Strophe vor. Das in ihr sich zeigende Princip hat Archilochus nun weiter verfolgt, ohne indes den äusseren Strophenumfang des elegischen Distichons zu überschreiten. Die meisten seiner alloiometrischen Strophen bestehen sogar nur aus 3, einige sogar aus 2 Kola, deren letztes alsdan ἐπῳδός sc. στίχος genannt wird (z. B. die Verbindung eines iambischen Trimeters mit dem iambischen Dimeter oder mit dem dactylischen Penthemimeres). Eine Eigenthümlichkeit des Archilochus besteht nun darin, dass, wenn in einer Strophe ein dactylisches und ein

trochäisches (iambisches) Kolon unmittelbar auf einander folgen, dass dann diese beiden verschiedenen Elemente niemals wie die beiden Kola des elegischen Verses zu einem einheitlichen Metron verbunden sind, sondern noch als selbstständige Theile neben einander stehen und gewissermassen selbstständige Verse bilden: es findet zwischen beiden nicht nur durchgängige Cäsur statt, sondern es ist auch der Hiatus und die schliessende cυλλαβὴ ἀδιάφοροc gestattet. Zu einer wirklichen Verseinheit wagt also Archilochus zwei durch ihr metrisches Genos verschiedene Kola noch nicht zu verbinden.

Olympus.

Die bisher genannten Entwickelungsmomente in der musischen Kunst gehören dem individuell nationalen Leben der Griechen an, ohne dass hier irgendwie von einer Aufnahme fremdländischer Elemente die Rede sein kann. Erst nach Archilochus oder genauer in die Zeit zwischen Archilochus und Thaletas fällt nach der auch hier zu Grunde zu legenden Chronologie des Glaukus von Rhegium die Einwanderung phrygischer Musiker nach Griechenland, deren Haupt allgemein mit dem Namen Olympus bezeichnet wird. Olympus ist nicht in der Weise wie Terpander, Klonas, Archilochus eine feste historische Persönlichkeit, der Name scheint vielmehr ursprünglich dem alten mythischen Ahnherrn jener phrygischen Aulodenschule zuzukommen und erst in übertragenem Sinne auf einen der Zeit nach Archilochus angehörigen Phrygier, der sich derselben Schule zurechnete, übertragen worden zu sein. Das wesentliche durch ihn in die musische Kunst der Griechen hineingeführte Element ist die αὐλητικὴ μουcική oder die ψιλὴ αὔληcιc, d. h. die blos durch Blasinstrumente dargestellte und vom Gesange emancipirte Instrumentalmusik, nach deren Vorbilde sich in nicht allzu langer Zeit auch eine ψιλὴ κιθάριcιc oder κιθαριcτική herausbildete. Eine reine Instrumentalmusik war den Griechen bis dahin etwas fremdes und eben der Name Olympus ist es, durch welchen dieselbe bei den Griechen nationalisirt wird. In ihr lernten die Griechen zuerst die Dur-Tonarten kennen (Φρυγιcτί und Λυδιcτί), während vor Olympus bei ihnen nur die alt-nationale Moll-Tonart (Δωριcτί und Αἰολιcτί) in Gebrauch gewesen war. Die Musik des Olympus suchte aber so viel wie möglich sich der eigenthümlichen Art nationaler griechischer Kunst zu accommodiren; es wer-

den auch dorische Compositionen des Olympus erwähnt und in der allgemeinen Form schloss sich Olympus dem durch Terpander und Klonas auf eine feste Kunstform zurückgeführten νόμος an. In den meisten Nomen des Olympus wurde die Melodie statt durch eine Singstimme durch rein instrumentales Aulosspiel dargestellt, in einigen νόμοι aber, z. B. in dem νόμος auf Athene, wählte er die aulodische Vortragsweise des Klonas, d. h. die Aulosmusik übernahm nur die Rolle der Begleiterin einer Singstimme.

Besonders wichtig aber sind die Compositionen des Olympus dadurch, dass in ihnen zuerst das dritte und vierte der griechischen Rhythmengeschlechter angewandt war, nämlich das ionische und päonische. Das ionische wurde damals noch der bakcheische Tact genannt; das päonische scheint Olympus sowohl in der später geläufigen Form des $\frac{5}{8}$-Tactes wie auch des $\frac{5}{4}$-Tactes, des sogenannten παίων ἐπίβατος, angewandt zu haben. Plut. Mus. 29. 32. 10, ausserdem wird dem Olympus von dem Berichterstatter bei Plut. 5, 29 auch die Erfindung des χορεῖος, d. h. des Trochäos und des προσοδιακόν zugeschrieben. Der letztere war von ihm im νόμος auf Ares, der erstere in den Haupttheilen des νόμος auf Athene gebraucht worden, dessen Archa im παίων ἐπίβατος gehalten war. Beide Rhythmen aber kommen schon bei Archilochus vor. Dagegen ist als eine wesentliche Neuerung des Olympus das sogenannte κατὰ δάκτυλον εἶδος zu nennen, eine rhythmische Composition, die vorwiegend aus dactylischen Tetrapodieen bestand, vgl. § 33, und die nach Plut. Mus. 7 im νόμος ὄρθιος (nämlich im auletischen νόμος ὄρθιος, nicht im gleichnamigen kitharodischen νόμος des Terpander) vorkam.

Die zweite musische κατάστασις zu Sparta.

Unter diesem Namen begreift Glaukus von Rhegium eine Reihe von musischen Neuerungen verschiedener Meister, deren Hauptthätigkeit sich ebenso wie die Terpander's an Sparta und Delphi anknüpft, aber sich darin von der Terpander's und seiner nächsten Nachfolger unterscheidet, dass sie sich vorzugsweise auf die chorische Lyrik bezieht. Die chorische Musik ist vielleicht die älteste (S. 275), aber die monodische war früher als sie zu fester Norm und Regel gelangt. Thaletas aus Kreta war der erste, der auch der chorischen Poesie ein gleichsam kanonisches Ansehen verschaffte und in den Kreis der Festagone hineinzog. Die von ihm

componirten Chorgesänge waren Päane und Hyporchemata. Alles was wir von ihrer rhythmischen Form wissen, beruht auf den von Plut. Mus. 10 aufbewahrten Worten des Glaukus von Rhegium: μεμιμῆcθαι μὲν αὐτὸν (Θαλήταν) τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ τὸν παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰc τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷc Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆcθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον, ἐκ γὰρ τῆc Ὀλύμπου αὐλήcεωc Θαλήταν φαcὶν ἐξειργάcθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι. Einerseits hat also Thaletas aus den auletischen Nomoi des Olympus den von Archilochus noch nicht angewandten fünfzeitigen päonischen Tact in der viersilbigen und dreisilbigen Form (– ⏑ ⏑ ⏑ und – ⏑ –) für seine chorischen Hyporchemata und Päane aufgenommen, denselben Tact, der auch in der Komödie so häufig für hyporchematische und hyporchemaähnliche Chorgesänge angewandt wird; — andererseits hat er sich an die Archilocheischen Metra angeschlossen, aber dieselben länger ausgedehnt, was nicht anders zu verstehen ist, als dass er die dactylo-trochäischen Strophen des Archilochus, welche höchstens auf drei oder vier Reihen beschränkt sind, zu umfassenderen Bildungen entwickelt hat. Von Thaletas' Gedichten ist uns kein Vers mehr überkommen; doch sind wir so glücklich, von den Gedichten seines Nachfolgers Alkman eine nicht gerade unbedeutende Anzahl von Fragmenten zu besitzen, die in der letzten Zeit noch durch ein grösseres, fast unschätzbares Bruchstück eines Hyporchema vermehrt worden sind. Gerade dieses grössere Denkmal Alkmanischer Poesie vermag uns über die durch Thaletas in Sparta einheimisch gewordene metrische Composition Aufschluss zu geben.

Es ist dieselbe Compositionsform, in welcher Aristophanes am Schlusse der Lysistrata den Chor der Spartaner sein in national-lakonischem Dialekte gehaltenes Hyporchema singen lässt. Die metrischen Grundelemente sind der Hauptsache nach dieselben, welche schon in dem dactylo-trochäischen Gedichte des Archilochus vorkommen, trochäischer und iambischer Dimeter und Trimeter, akatalektisch und katalektisch, mit häufiger Irrationalität, dazu kürzere dactylische Reihen, seltener anapästische Bildungen. Wie bei Archilochus sind die einzelnen Reihen regelmässig durch eine Cäsur von einander gesondert, nur ausnahmsweise findet zwischen ihnen eine Wortbrechung statt. Ein Hauptunterschied aber von Archilochus besteht darin, dass die antistrophische Responsion aufgegeben ist, denn wir erblicken sowohl in jenem

Fragmente des Alkman, wie im Spartanerchore der Lysistrata lediglich aloiostrophische Systeme, in denen höchstens eine gewisse Analogie der Bildung, niemals aber eine genaue Responsion stattfindet. Diese Form des Apolelymenons ist wahrscheinlich von Anfang an den hyporchematischen Gesängen eigenthümlich; wir finden sie auch in dem bei dem Phäakentanze vorgetragenen Liede von Aphrodite und Ares, welches sowohl seiner äussern Veranlassung wie auch seinem schalkhaften Tone nach sich entschieden als ein Hyporchema ausweist und einer strophischen Gliederung ganz und gar widerstrebt, während doch der Homerische Threnos im letzten Buche der Ilias in gleichmässige Strophen zerfällt. Das Hyporchema hat mehr als jedes andere Chorlied einen mit der ausdrucksvollen Orchestik respondirenden mimetischen Charakter, und eben dieser ist es, welcher die antistrophische Responsion fern hält.

Ein anderer Unterschied von Archilochus besteht darin, dass Alkman den dactylischen und trochäischen Reihen auch hin und wieder logaödische Reihen beigemischt hat, und dieses ist die wesentliche Neuerung, welche die Metrik des Alkman gegenüber den früheren metrischen Entwickelungsstufen darbietet. Die logaödische Bildung aber ist hier sichtlich noch in ihren ersten Anfängen begriffen und noch weit entfernt von der Häufigkeit des Gebrauches, welchen wir bei den um nicht viel jüngeren lesbischen Erotikern antreffen. Grössere Vorliebe hat Alkman für ein rein dactylisches Metrum und zwar in der tetrapodischen Form des κατὰ δάκτυλον εἶδος, welches Olympus in seinem νόμος ὄρθιος angewandt hatte. Da es überliefert ist, dass Olympus auch anderweitig dem Thaletas ein Vorbild in der Metrik war, so dürfen wir annehmen, dass eben durch die Vermittelung des Thaletas jenes dactylische Metrum dem Alkman überkommen ist. Mit voller Sicherheit lässt sich dieses von dem kretischen Metrum sagen, welches Alkman in einem von Aphrodite handelnden und wahrscheinlich aus einem Hyporchema stammenden Fragmente (Hephaest. p. 43) angewendet hat. Vgl. oben S. 286. 287.

Unter den Hegemonen der zweiten musischen Katastasis wird Alkman von Glaukus nicht aufgeführt und wir müssen schon deshalb in Alkman weniger einen originären Schöpfer neuer metrischer Form, als vielmehr einen Nachahmer des Thaletas erblicken. Gleichwohl wird ihm von einem andern Berichterstatter bei Plut. Mus. 12 (wahrscheinlich von Aristoxenus) eine rhythmische

καινοτομία zugeschrieben. Besteht diese „Ἀλκμανικὴ καινοτομία“ in den zuerst bei Alkman nachweisbaren Logaöden? oder haben wir dabei nicht vielmehr an das metabolische Gedicht Alkmans zu denken, dessen Strophen zwei verschiedenen metrischen Schemata folgten? (vgl. S. 256). Zu der letzteren Annahme werden wir dadurch veranlasst, dass in jener Stelle des Plutarch die Ἀλκμανικὴ καινοτομία unmittelbar mit der auf die trichotomische Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos sich beziehende Στησιχόρειος καινοτομία in Zusammenhang gebracht wird. Ein anderer Nachfolger des Thaletas war Xenodamus von Kythere, ein Dichter von Päanen und Hyporchemen. Plut. Mus. 9. Derselben Kategorie gehört auch der aus dem italischen Locri stammende Xenokritus an, welcher nicht blos Päane dichtete, sondern auch den ersten Anfang dithyrambischer Composition mit weit ausgesponnenen heroisch-epischen Themata gemacht hat.

Neben diese chorischen Dichter der zweiten musischen κατάστασις stellt Glaukus von Rhegium zwei Meister, welche sich vorwiegend mit monodischen Compositionen beschäftigten, aber dennoch auch für die chorische Lyrik der folgenden Periode eine grosse Bedeutung haben, den Polymnastus, welcher in der Zeit zwischen Thaletas und Alkman lebte, und den Sakadas, den jüngeren Zeitgenossen Alkman's, der noch in die folgende Periode hineinreicht. Polymnastus gehört dem Kreise der spartanischen Dichter und Componisten an; Sakadas' Thätigkeit scheint, abgesehen von seinen wiederholten Siegen zu Delphi, hauptsächlich auf Argos concentrirt gewesen zu sein. Der erstere ist der Vollender der aulodischen Kunst, insonderheit gab er den νόμοι ὄρθιοι die abschliessende Form; seine Compositionen erfreuen sich namentlich in tonischer Beziehung des Beifalls der Aristophaneischen, ja sogar noch der Alexandrinischen Zeit. Auf Sakadas werden μέλη und ἐλεγεῖα zurückgeführt. Auch er war mithin aulodischer Componist, aber auch für chorische Poesie muss er eine hohe Bedeutung gehabt haben. Plut. Mus. 8, 9. 4, 5.

Stesichoreisches Zeitalter.

Der Sikeliote Stesichorus ist es, der für die chorischen Gedichte im allgemeinen die in der jetzt folgenden Zeit übliche Form festgestellt hat. Er machte den Wechsel zweier Strophenschemata in ein und demselben Gesange zur feststehenden Norm. Auf zwei gleiche Strophen, die στροφή und ἀντίστροφος, folgte eine un-

gleiche dritte, die ἐπῳδὸς sc. στροφή, und das ganze Gedicht zerlegte sich durch Repetition dieser drei Systeme in mehrere triadische, mit dem Worte περικοπαί zu bezeichnende Gruppen. Dies sind die sprichwörtlich gewordenen „τὰ τρία Στησιχόρου". Spätere Grammatiker und Scholiasten berichten, dass sich der Chor beim Singen der Strophe von der Rechten zur Linken, bei der Antistrophe von der Linken zur Rechten bewegt habe, während die Epode stehend gesungen worden sei; vgl. Boeckh, Berl. Akad. 1828 p. 99. Es lässt sich nicht ermitteln, in wieweit diese wohl aus dem jüngeren Dionys. Halikarn. in die späteren Scholien und Lexika übergegangene Notiz Gültigkeit hat. Es ist immerhin möglich, dass sie erst aus der Etymologie von στροφή und ἀντίστροφος gefolgert ist. Es kam auch vor, dass ein nach Stesichoreischer Weise trichotomisch gegliedertes Gedicht ganz und gar von einem stillstehenden Chore ohne orchestische Bewegung vorgetragen wurde; sicherlich war dies bei den Hymnen der Fall. Der Umfang der einzelnen Stesichoreischen Strophen lässt sich bei der Abgerissenheit der einzelnen Strophen nicht mehr beurtheilen. Unter den bei ihm gebrauchten Metren haben wir zwei Hauptgattungen zu unterscheiden: dactylische Reihen zu längeren Versen verbunden (eine weitere Ausbildung des κατὰ δάκτυλον εἶδος) und episynthetische Metra in der Form der Dactylo-Epitriten. Jene finden sich besonders in den ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ, der Γηρυονίς, der Ἰλίου πέρσις und Ἑλένα, diese in der Ὀρέστεια. Die specielle Metrik zeigt bei der Behandlung der beiden genannten Strophengattungen, in wiefern sich hier Stesichorus an das Vorbild des Sakadas und des aulodischen Nomos überhaupt angeschlossen hat. In einem Gedichte erotischen Inhalts, der Ῥαδινά, findet sich eine der lesbischen Lyrik analoge choriambisch-logaödische Form; sonst kommen logaödische Reihen bei Stesichorus hauptsächlich nur als Strophenschluss vor und die Häufigkeit ihres Gebrauches überwiegt im allgemeinen noch nicht die Art und Weise, in welcher sie von Alkman verwandt wurden. Erst Stesichorus' Nachfolger Ibykus ist es, der sich unter den chorischen Dichtern dem logaödischen Metrum mit Vorliebe zugewandt hat, aber auch bei ihm walten (weit mehr als bei späteren Dichtern) in der einzelnen logaödischen Reihe die dactylischen vor den trochäischen Tacten vor. Ausser den logaödischen Bildungen aber gebraucht Ibykus gern das κατὰ δάκτυλον εἶδος des Stesichorus, selbst in den erotischen Poesieen, denen er sich später zuwandte.

Gleichzeitig mit Stesichorus blüht die lesbische Dichterschule, die hauptsächlich durch Alcäus und Sappho vertreten wird. Sie hat an der Stesichorischen Formentwickelung keinen Theil genommen, sondern ist auf dem Standpuncte der tetrastichischen oder distichischen Strophenform stehen geblieben, welche ein unmittelbares Ergebniss des alten Volksliedes ist. In der That repräsentiren die Lesbier diejenige Gattung der musischen Kunst, welche wir Neueren als die einfache „Liedform" bezeichnen würden. Die meisten Strophen sind isometrisch; kommen Verse verschiedenen metrischen Schemas in einer Strophe vor, so sind mindestens die beiden ersten einander gleich und nur im Schlusse tritt ein Wechsel des Versmaasses ein. So einfach auch ihre Strophenbildung ist, so stellt sich dennoch in Beziehung auf die Vers-Schlüsse eine eigenthümliche Erscheinung heraus. Es kommt nämlich vor, dass in einer logaödischen Strophe an derselben Stelle zwei Reihen durch Wortbrechung mit einander zusammenhängen und mithin einen einzigen Vers ausmachen, wo beide Reihen in den Antistrophen entschieden zwei selbstständige Verse bilden. Dies ist vor allem bei dem kurzen zweitactigen Schlussverse der sogenannten Sapphischen Strophe der Fall. Spätere Dichter sind in einem solchen Falle immer consequent, denn sie würden solche Reihen in allen Antistrophen entweder durch τελεία λέξις und durch Zulassung des Hiatus und der συλλαβὴ ἀδιάφορος zu zwei selbstständigen Versen von einander trennen oder durch Fernhaltung des Hiatus und der syllaba anceps und Gestattung der Wortbrechung in allen Antistrophen zu einem einheitlichen Verse mit einander verbinden. Es lässt sich jene Inconsequenz der Lesbier nicht gut anders beurtheilen, als dass wir bei Sappho und Alcäus etwa in gleicher Weise wie oben bei den dactylo-trochäischen Verbindungen des Archilochus eine Periode der Versbildung voraussetzen, in welcher die später mit so grosser Festigkeit gewahrten Gesetze für die Verbindung der Reihen noch nicht vollständig ausgebildet waren; die abschliessende Ausbildung scheint erst ein Resultat der Stesichoreischen Chorpoesie zu sein. Von den in den vorausgehenden Perioden entwickelten Metren lassen sich blos die päonischen und anapästischen bei den Lesbiern nicht nachweisen, alle übrigen, Dactylen, Iamben, Trochäen, Ionici, sind in mannichfachem μέγεθος von ihnen angewandt. Gleich dem Archilochus und dem Alkman eine Reihe des dactylischen Metrums mit einer trochäischen oder iambischen zu ver-

binden (die episynthetische Form) verschmähen die Lesbier, dagegen findet das logaödische Metrum in ihrer Strophenbildung die umfassendste Vertretung und in dieser Beziehung repräsentiren sie ihrem Zeitgenossen Stesichorus gegenüber einen entschiedenen metrischen Fortschritt. — Wie sich Ibykus zu Stesichorus verhält, so schliesst sich an die Lesbier der mit Ibykus gleichzeitige Ionier Anakreon an. Auch er dichtet gleich ihnen hauptsächlich nur für monodischen Vortrag, seltener sind seine Strophen für hymnodischen Chorgesang bestimmt. Ein eigentlich metrischer Unterschied zwischen den Lesbiern und Anakreon besteht nur in der Verschiedenartigkeit der Freiheit, welche sich beide für den anlautenden Tact der Logaöden verstatten, worüber das Nähere in der speciellen Metrik.

Pindarisches Zeitalter.

Das letzte Entwickelungsmoment für die Formbildung der lyrischen Poesie wird durch Lasus von Hermione gebildet, sowohl in tonischer wie in rhythmisch-metrischer Beziehung. Plut. Mus. 29. Nur die allerfrüheste Zeit hat den Gesang mit unisonen Tönen (πρόςχορδα) begleitet; Archilochus, vermuthlich aber schon Terpander begleitete den Gesang mit divergirenden Tönen des Instrumentes. Plut. Mus. 28. So war die Musik also wenigstens eine zweistimmige. Die Polyphonie der Begleitung wurde durch Lasus zu einer wenigstens für die chorische Poesie geltenden Kunstform erhoben: auf einen Ton des Gesanges kamen gleichzeitig mehrere durch ihre Höhe von einander verschiedene Töne der begleitenden αὐλοί. In Beziehung auf die Metrik heisst es von Lasus bei Plut. Mus. 29: εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς. Der Ausdruck bietet im einzelnen immerhin noch einige Schwierigkeit des Verständnisses, aber soviel steht fest, dass Lasus neue rhythmische Formen eingeführt hat, welche von da an besonders in der Dithyramben-Poesie Geltung erhielten. Neue rhythmische γένη und εἴδη können durch Lasus nicht eingeführt sein; die dochmischen Bildungen sind zwar ein etwa erst in der Zeit des Lasus auftretendes neues rhythmisches εἶδος, aber sie sind auf die Tragödie beschränkt und haben weder im Dithyrambus noch sonst in der lyrischen Chorpoesie eine Stelle. Eine Umgestaltung aber und zwar eine bedeutende Umgestaltung ist wenigstens einer der bisher bestehenden rhythmischen Formen zu Theil geworden: die logaödischen Bildungen zeigen nämlich von

der Zeit des Lasos an, gegenüber den Logaöden der Lesbier, des Alkman und Stesichorus, eine reiche Formfülle, welche durch die jetzt eintretende Freiheit der Auflösung, durch wechselnde Stellung der dactylischen Tacte innerhalb der logaödischen Reihe und durch Verbindung mit iambischen und trochäischen Reihen hervorgerufen wird. Wir werden um so mehr Grund haben, in Lasus den Urheber dieser Freiheiten logaödischer Bildungen zu erblicken, als wir dieselben auch in den von ihm uns überkommenen kurzen Fragmenten nachweisen können.

So wird denn nun von jetzt an das logaödische Metrum ein vorwaltendes Maass der lyrischen Chorstrophen. Nur ein einziges noch steht ihm hier gleichberechtigt zur Seite, das von Stesichorus für die Chorlyrik eingeführte dactylo-epitritische Metrum. Bei Simonides walten die Logaöden vor, bei Bakchylides die Dactylo-Epitriten, bei Pindar, der für uns bei dem Untergange der übrigen lyrischen Literatur die Hauptquelle für die Metrik der chorischen Lyrik wird, stehen wenigstens in den Epinikien die logaödischen und dactylo-epitritischen Gedichte der numerischen Vertretung nach einander coordinirt. Nur ein einziges Mal kommt in seinen 44 Epinikien eine päonische Ode vor, Olymp. 2, nur ein einziges Mal eine dem Archilocheischen Stile sich annähernde Dactylo-Trochäen-Bildung mit schliessendem Ithyphallicus, Olymp. 5. Dasjenige, was dem Pindar, gegenüber dem Simonides und Bakchylides, in metrischer Beziehung eigenthümlich ist, hat die specielle Metrik bei Gelegenheit der Besprechung der dactylo-epitritischen und logaödischen Strophen näher nachzuweisen, im allgemeinen aber herrscht für die sämmtlichen Lyriker aus der Zeit der Perserkriege ein und dieselbe Norm der Bildung und auf den Ruhm eines genialen Neubildners metrischer Formen, wie er unbedingt den älteren Tragikern Aeschylus und Phrynichus vindicirt werden muss, kann Pindar keinen Anspruch machen. In der strophischen Anordnung hält er, wenigstens der Regel nach, die trichotomische Gliederung des Stesichorus fest; nur wenige Oden haben die ältere monostrophische Form. Für die Gruppirung des Inhaltes wendet Pindar die durch Terpander aufgekommene Gliederung an, welche den Haupttheil in die Mitte des ganzen Gedichtes verlegt und die denselben umgebenden Theile dem Inhalte nach gleichmässig einander entsprechen lässt. Vermuthlich war auch diese Terpandrische Gliederung durch Stesichorus in die chorische Lyrik eingeführt. Und so sind auch die metrischen Strophen-

gattungen, deren sich Pindar bedient, nicht sein eigen: die Dactylo-Epitriten gehen auf Stesichorus, die Logaöden auf Lasus zurück. Doch ist dieser Mangel an Originalität rhythmischer Bildung kein Vorwurf für Pindar, so wenig wie die Sophokleische Poesie durch die verhältnissmässig geringe Zahl rhythmischer Formen beeinträchtigt wird. Und für uns Modernen, denen aus der chorischen Lyrik nur die Pindarischen Epinikien überkommen sind, wird Pindar schlechterdings die Grundlage für die metrische Forschung. In der Tragödie respondiren niemals mehr als nur jedesmal zwei Strophen antistrophisch mit einander, in den Pindarischen Gedichten eine weit grössere Zahl, und eben deshalb lassen sich hauptsächlich nur aus Pindar mit Sicherheit die μεγέθη der einzelnen Verse bestimmen. Schwieriger aber ist es, namentlich in Pindars logaödischen Strophen, die Verse in die einzelnen rhythmischen κῶλα zu zerlegen. Es ist dies eine Aufgabe, deren richtige Lösung einen ausserordentlich grossen Fortschritt in der Disciplin der antiken Metrik bezeichnen würde. Vor allem muss man hierbei sich aller alten Vorurtheile entschlagen und den viel vertretenen Gedanken aufgeben, als ob gerade die Länge des Pindarischen Verses etwas so sehr bedeutungsvolles sei, — dass gerade hierdurch der Ernst und die Würde der chorischen Lyrik bedingt würde. Wäre dies der Fall, so müssten die ungleich längeren Hypermetra, in denen Aristophanes den Kleon und Allantopoles ihr gemeines Zungengefecht auskämpfen lässt, den langen Pindarischen Vers an Würde noch weit überragen. Die Vereinigung von Reihen zu längeren oder kürzeren Versen wird zunächst nur durch die Melodie und deren Gliederung nach Vorder- und Nachsatz bedingt und wir können nicht umhin, nachdrücklich auf das zurückzuweisen, was im ersten Bande zu Anfang der Rhythmik über Vers- und Periodenbildung gesagt ist.

Auch vom Zusammenhange der Pindarischen Metra mit den Tonarten, in welchen die Strophen gesungen wurden, hat man sich durchaus falsche Vorstellungen gemacht. Die mit möglichst viel Spondeen beschwerten Dactylo-Epitriten hat man dorische, die Logaöden äolische und wieder Andere lydische oder gar lokrische Strophen genannt. Wem blos das Wort äolische und dorische Tonart genügt, um damit, ohne auch nur den Versuch zu machen, das Wesen dieser Tonarten zu erforschen, überschwängliche Vorstellungen zu verbinden und diese in den Metren wieder zu erblicken, bei dem ist allerdings dem freien Phanta-

siren der Subjectivität ein schrankenloser Spielraum gegeben, und wo die Begriffe fehlen, da stellt das leere Wort von selbst sich ein. Aber welchen Zusammenhang wird man zwischen Tonart und metrischer Strophenbildung finden können, wenn man weiss, dass die Αἰολιστί nichts anderes ist als unser ordinäres Moll, und dass die Δωριστί nur darin von der Αἰολιστί abweicht, dass die Melodie nicht wie bei uns in der Prime, sondern in der Quinte schliesst? Was hat dieser Quintenschluss mit Dactylo-Epitriten gemeinsames? Die specielle Metrik wird den unumstösslichen Nachweis geben, dass diese Dactylo-Epitriten je nach der poetischen Gattung, der sie angehörten, geradezu in jeder der griechischen Tonarten gesungen werden konnten.

Was unserem rhythmischen Gefühle wohl immer fremdartig bleiben wird, ist der sich bei Pindar findende Mangel von Uebereinstimmung zwischen den Abschnitten des Rhythmus und des Gedankens. Wir nennen unsere modernen Gedichte nur dann fliessend, wenn möglichst häufig an das Ende eines Verses ein Satzende fällt und wenn ein aus mehreren Reihen bestehender Vers, z. B. ein trochäischer Tetrameter, auch in der Grenzscheide der beiden Reihen ausser der metrischen Cäsur gleichsam eine Cäsur des Gedankens zeigt. Die tragischen Strophen tragen dieser unserer modernen Forderung ungleich mehr Rechnung als Pindar, dem die Responsion zwischen rhythmischen und Satzgliedern ganz und gar gleichgültig ist und der auch die Reihen ein und desselben Verses fast niemals durch eine beabsichtigte Cäsur von einander sondert. Nicht einmal das Ende einer Strophe fällt bei Pindar mit einem Satzende zusammen. Auch dies ist dem Pindar nicht eigenthümlich; die Fragmente von Alcäus' und Sappho's Dichtungen und ihre Nachbildungen bei den Römern zeigen vielfach die nämliche Erscheinung. Aber nichts desto weniger bleibt es uns unbegreiflich, weshalb gerade die griechischen Lyriker, wir können sagen allein unter den Dichtern aller Völker und aller Zeiten, die Congruenz zwischen rhythmischem und Gedankenschluss gestört haben.

§ 27.

Die metrische Compostion der dramatischen Dichtungen.

Die historischen Elemente der dramatischen Poesie sind dieselben, welche der Iambographie des Archilochus als Voraussetzung dienen, die volksthümlichen Chorlieder an den dionysischen Festen verbunden mit monodischen Vorträgen des aus der Mitte des Chors hervortretenden Koryphäos. Nicht blos bei den Ioniern, sondern auch bei den Dorern (hauptsächlich in Sicilien) und bei den Attikern bestand dies alte volksthümliche Institut dionysischer Poesie, und überall waren schon in früher Zeit die dafür gebrauchten Metra wenigstens der Hauptsache nach dieselben: iambische Trimeter, trochäische, iambische und anapästische Tetrameter und die sich an diese anschliessenden trochäischen, iambischen und anapästischen Hypermetra. Freilich konnte die Verschiedenheit der Stämme und ihrer Dialekte auch für die Form der Poesie nicht ohne Einfluss bleiben. Dahin müssen wir in metrischer Beziehung namentlich die verschiedene Art der Quantität rechnen, welche wir im Trimeter, Tetrameter u. s. w. des Archilochus, der sicilischen Komödie und des attischen Dramas finden. In Beziehung auf die durch zwei Consonanten hervorgebrachte rhythmische Verstärkung einer kurzen Silbe zeigt der Vers des Archilochus und der ihm nachfolgenden Iambographen dieselbe Weichheit des ionischen Dialektes, die uns schon im Homerischen Hexameter entgegentritt: blos eine Muta mit folgendem ρ oder folgendem λ vermag einen vorausgehenden Vocal in seiner grammatischen Kürze zu wahren, jede andere Consonantencombination macht die grammatische Kürze zu einer rhythmischen Länge. In der attischen Komödie und auch in den sich der gewöhnlichen Umgangssprache der Attiker sich annähernden Trimetern der attischen Tragödie hat die Combination von muta cum liquida auf die Umgestaltung einer grammatischen Kürze zur rhythmischen Länge einen weit geringern Einfluss — der attische Dialekt nimmt an der Ueberwindung zweier Consonanten nicht den Anstoss wie der ionische. Und wiederum anders gestaltet sich das rhythmische Silbengesetz im Trimeter und Tetrameter des Epicharmus. Vergleiche hierüber § 7.

Diese Verschiedenheit prosodischer Verhältnisse ist ein sicherer Beweis, dass weder das sicilische noch attische Drama

die Gesetze für die Bildung des dialogischen Verses den Trimetern und Tetrametern der Iambographen entlehnt hat; wir müssen annehmen, dass diese Versarten schon in früher Zeit ein Gemeingut aller griechischen Stämme waren, und dass schon vor der Zeit des Archilochus sowohl bei Dorern wie bei Attikern die alterthümliche Poesie der Dionysosfeste sich jener Metra in der später bei Dorern und Attikern sich zeigenden prosodischen Eigenthümlichkeit bedienten.

Die ältere attische Komödie hat trotz der Mannigfaltigkeit der Metra, wie sie uns bei Aristophanes gegenübertritt, dennoch jenes oben bezeichnete metrische Gebiet, welches die iambischen Trimeter und die trochäischen, iambischen und anapästischen Tetrameter und Hypermetra begreift, in der Wesenheit der rhythmischen Bildungsform nicht allzuweit überschritten. Nehmen wir diejenigen Metra des Aristophanes aus, in welchen dieser einen Tragiker oder chorischen Lyriker parodirt, so lassen sich seine sämmtlichen trochäischen, iambischen und anapästischen Chormetra unmittelbar auf die in demselben metrischen Geschlechte gehaltenen Tetrameter und Hypermeter zurückführen. Ausser diesen werden nur zwei metrische Gattungen mit Vorliebe von Aristophanes für den komischen Chor verwandt, einmal die päonischen Metra und andererseits leichte logaödische Bildungen, insbesondere Glyconeen und logaödische Prosodiaca. Ob wir auch hierin annehmen müssen, dass diese Metra schon vor der Entwickelung der alten dionysischen Volksgesänge zur Komödie ein altes Eigenthum der Attiker waren, oder ob hier Aristophanes und seine Vorgänger mit Bewusstsein auf die metrischen Bildungen der hyporchematischen und erotischen Lyriker recurrirt haben, muss dahin gestellt bleiben.

Die Tragödie tritt als eine fest entwickelte Kunstform in Attika fast ein Jahrhundert früher als die Komödie auf, dennoch hat sie die volksthümlichen Metra der alten Dionysosfeste weniger streng festgehalten als die Komödie. Iambische Tetrametra, Hypermetra und anapästische Tetrametra hat sie ganz und gar aufgegeben; sie hat von den Metra jener alten volksmässigen Poesie, der sie selber entstammt, nur die iambischen Trimetra, die trochäischen Tetrametra und die anapästischen Hypermetra festgehalten, neben ihnen aber eine so grosse Anzahl anderer metrischer Formen sich zu eigen gemacht,

wie wir sie niemals bei einem und demselben Lyriker wiederfinden. Für die Metra des tragischen Chores mussten die bereits ausgebildeten Formen des mit der Tragödie aus derselben Quelle hervorgehenden Dithyrambus eine von selbst sich darbietende Fundgrube gewähren, und wir werden wohl insbesondere die mannigfaltigen logaödischen Bildungen der tragischen Chorstrophen hierauf zurückführen dürfen. Leider sind uns die logaödischen Bildungen des Dithyrambus zu wenig bekannt und es lässt sich nicht entscheiden, wie viel einerseits bei den Aeschyleischen, andererseits bei den Sophokleischen und Euripideischen Logaöden, die unter einander die merklichste Verschiedenheit zeigen, aus der Lyrik entlehnt, und was auf Rechnung der Individualität des einzelnen tragischen Dichters zu schreiben ist.

Neben den logaödischen Chormetren nehmen in der Tragödie des Aeschylus die trochäischen und iambischen Strophen eine hervorragende Stellung ein. Von den trochäischen und iambischen Strophen des Aristophanes sind sie dem Bildungsprincip nach durchaus verschieden. Die dort so häufige Irrationalität der schwachen Tacttheile ist fast gänzlich vermieden, dagegen tritt katalektische Bildung im Aus- und Inlaut der Reihe in einem solchen Grade hervor, dass wir in keinem anderen Metrum der Griechen etwas ähnliches wiederfinden. Wir haben wohl Grund, darin eine eigenthümliche Erfindung des Aeschylus oder auch wohl des ältern Phrynichus zu erblicken. Noch ein anderes Metrum muss als ein individueller Rhythmus der Tragödie gelten; dies sind die Dochmien, die wir vor Aeschylus nirgends antreffen, — die wenigen Verse des Pindar, in denen man wenigstens einen Ansatz zu dochmischer Bildung erblickt hat, gestatten auch eine andere metrische Messung.

Ausserdem zeigen sich in der Tragödie auch noch ionische, dactylische und dactylo-epitritische Bildungen. Die letzteren kommen, wenn wir von dem Aeschyleischen Prometheus absehen, nur bei Sophokles und Euripides vor, und dürfen mit Sicherheit als eine Entlehnung aus der Lyrik aufgefasst werden. Dasselbe gilt auch von den bei Aeschylus noch mehr als bei seinen Nachfolgern beliebten dactylischen Chorstrophen, welche aus der Lyrik des Stesichorus entlehnt sind. Die Ionici bei Aeschylus sind ebenfalls häufiger als bei den späteren und dürfen vielleicht darauf Anspruch machen, dass sie schon seit alter Zeit den dionysischen Volksgesängen angehören.

Hiermit sind die in den tragischen Chorstrophen vorkommenden metrischen Formen abgeschlossen, denn die nur einmal bei Aeschylus in den Hiketiden 418 ff. vorkommenden päonischen Strophen können wir gegenüber den so reich vertretenen logaödischen, dochmischen, iambischen und trochäischen Bildungen nicht in Anschlag bringen. Die chorische Lyrik zeigt ganz entschieden einen mit der Zeit fortschreitenden immer grösser werdenden Kreis metrischer Formen, in den Chören der Tragödie ist dies umgekehrt. Sophokles enthält sich der bei Aeschylus so häufigen trochäischen Bildung ganz und gar, und auch die iambischen Strophen des Aeschylus kommen bei ihm nur drei oder vier Mal vor. Nicht viel anders verhält es sich hier bei Euripides, und wir dürfen wohl sagen, dass sich die Technik der Sophokleischen und Euripideischen Chorstrophen vorwiegend nur im logaödischen und dochmischen Maass bewegt. Anders aber gestaltet sich das Verhältniss für die tragischen Monodieen und die mit diesen zusammenhängenden θρῆνοι. Bis auf den Prometheus sind der Aeschyleischen Tragödie die Monodieen ganz und gar unbekannt und auch bei Sophokles und Euripides treten sie erst im letzten Decennium des peloponnesischen Krieges auf. Wir haben darin eine Concession zu erblicken, welche die Tragiker seit dieser Zeit den überall so beliebten Nomoi des Phrynis und seiner Nachfolger machten, und wir dürfen annehmen, dass auch die in diesen tragischen Monodieen vorkommenden Metra ebenso wie die hier übliche alloiostrophische Bildung den Nomoi der spätern Lyriker entlehnt sind. Aristot. probl. 19, 15.

Der eigentliche Schwerpunkt der tragischen Rhythmopöie beruht nicht auf diesen erst später hinzukommenden Monodieen, die ohnehin ihrem poetischen Gehalte nach ziemlich untergeordnet sind, sondern auf den Chorliedern, und mit Rücksicht auf diese ist die rhythmische Kunst des Aeschylus entschieden höher zu stellen als die seiner beiden Nachfolger. Das erkannte auch schon das Alterthum; so referirt Plutarch Mus. 21 aus einer Schrift des Aristoxenus: τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ οὔςῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήςαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν. Durch die Aristotelischen Problemata 19, 4 erfahren wir, dass auch Phrynichus in Beziehung auf Mannigfaltigkeit in der Rhythmopöie auf dem Standpuncte des Aeschylus gestanden haben muss, und wenn Aristoph. Vesp. 220 von

ἀρχαῖα μελισιδωνοφρυνιχήρατα

spricht, so ist die Anerkennung, die damit den Chorstrophen der Phrynichischen Tragödie gezollt wird, sicherlich ernst gemeint und darf nicht, wie man gemeint hat, als Ironie gefasst werden. Aristoxenus (bei Plut. de mus.) nennt von tragischen Meistern niemals den Sophokles und Euripides, sondern nur den Phrynichus und Aeschylus: von ihnen sagt er, sie seien φιλόρρυθμοι, und sie und ihre Zeitgenossen sind es, welche Aristoxenus der σκηνικὴ μουσική der spätern Zeit, d. i. der den skenischen Monodieen eine besondere Vorliebe zuwendenden Tragödie des Sophokles und Euripides entgegensetzt. Aristoxenus denkt hier nicht an den Inhalt, sondern an die rhythmische Form der Poesie, und auch wir Modernen können nicht umhin, dem Aristoxenus völlig beizustimmen, wenn er, was rhythmische Formfülle anbetrifft, den Aeschylus höher als Sophokles und Euripides stellt.

So viel hier im allgemeinen von den metrischen Bildungsarten des Dramas, dessen näherer Besprechung der grössere Theil der speciellen Metrik gewidmet ist. Es bleibt uns hier nur eine kurze Auseinandersetzung der mit den metrischen Formen im nächsten Zusammenhange stehenden einzelnen Partieen der Tragödie und Komödie übrig. Nach der ausführlichen Erörterung, welche dieser Gegenstand in meiner Schrift über Aeschylus erhalten hat, wird es hinreichen, wenn ich unter Verweisung auf jene Arbeit mich hier auf eine gedrängte Uebersicht beschränke.

Horat. art. poet. 189 stellt für das Drama eine gewiss nicht von ihm zuerst ausgesprochene Forderung auf:

Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula quae posci vult et spectata reponi.

Damit ist allerdings gesagt, dass es Dramen gab, welche mehr oder weniger als fünf Acte enthielten, aber das normale, gleichsam legitime Maass eines Dramas wird hier auf fünf Acte angesetzt. Die Gliederung nach fünf Acten ist nun aber keineswegs erst innerhalb des römischen Dramas aufgekommen, sie gehört vielmehr wesentlich der Oekonomie des griechischen Dramas an und hat in der historischen Entstehung derselben ihre eigentliche Berechtigung.

Nicht eine Verdeckung der Bühne durch den Vorhang war es, was das Drama in Acte sonderte, sondern der Gesang des

gewöhnlich in der Orchestra, bisweilen aber auch auf der Scene befindlichen tragischen Chores. Wie Aeschylus bei seiner dramatischen Aufführung immer vier mit einander zusammenhängende Dramen darstellt, so kommen bei ihm in jedem einzelnen Drama vier Hauptchorlieder vor. Durch diese vier Chorlieder werden drei Acte oder drei Epeisodien von einander gesondert; dem ersten Chorliede pflegt ein Prologos voranzugehen, dem letzten eine Exodos zu folgen; rechnen wir diese den Chorliedern vorausgehenden und nachfolgenden Theile den drei Epeisodien als ersten und letzten Act hinzu, so ergeben sich damit die von Horaz für das Drama verlangten fünf Acte.

Diese auf der Vierheit der Chorlieder beruhende Gliederung des Dramas ist von Aeschylus überall gewahrt, aber sie ist ihm keineswegs eigenthümlich. Auch die Komödie des Aristophanes hat sich dieser Oekonomie angeschlossen; die Acharner haben vier, der Frieden hat nur drei Hauptchorlieder, jenes Stück ist „quinto actu productior“, dieses „quinto actu minor“; alle übrigen Aristophaneischen Stücke kommen mit den Aeschyleischen in der Anzahl der Chorika überein. Auch Sophokles und Euripides sind ebenfalls in den bei weitem meisten ihrer Dramen der Aeschyleischen Norm gefolgt (bei Sophokles hat blos die Antigone fünf Chorika und somit sechs Acte, der Philoktet hat nur drei Chorika und somit nur vier Acte). Unter den Berichten der Alten, welche uns über die einzelnen μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας nähere Auskunft geben, hat derjenige am meisten Werth, der uns aus der fragmentarisch erhaltenen Schrift des Aristoteles περὶ ποιητικῆς darüber vorliegt (Aristot. poet. 12. und proleg. Aristophan. p. XLIV Bergk). Vier μέρη sind es, die hiernach allen Dramen der Tragödie, der Komödie, dem Satyrdrama gemeinsam ist. Der Prologos, die Epeisodia, die Exodos und das Chorikon. Unter Chorikon (auch χοροῦ μέλος genannt) versteht Aristoteles keineswegs eine jede vom Chore oder Chorführer vorgetragene Partie, es giebt vielmehr auch Chorpartieen innerhalb eines Epeisodions, welche nicht als besondere μέρη τοῦ δράματος angesehen werden, sondern eben nur ein Bestandtheil des Epeisodions sind. Zu einem solchen Chorikon, welches auf den Namen eines besondern μέρος Ansprüche machen kann, gehört es, dass es ein μέγεθος ἱκανόν hat, d. h. ein grösseres in sich abgeschlossenes und für sich verständliches Ganze bildet. Solcher Chorika kommen der Regel nach, wie schon oben bemerkt, dem

griechischen Drama vier zu, das erste davon heisst nach Aristoteles πάροδος oder auch wohl εἴσοδος, die drei übrigen führen in der Tragödie den Namen στάσιμα. Beide Namen stammen ebenso wie alle übrigen für die μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας gebrauchten termini technici aus der ältern Zeit der dramatischen Kunst, ja, sie haben sich vielleicht schon zu jener Zeit geltend gemacht, in welcher man statt der kunstmässigen Dramen nur jene volksmässigen Dionysoslieder hatte, die erst in ihrer weitern Entwickelung zum Drama führten. Damals gab es, wie in den ältern Stücken des Aeschylus (Pers. u. Hiket.) noch keinen Prolog. Die Aufführung begann mit dem ersten Auftreten des Chores, und dies ist eben die πάροδος oder εἴσοδος χοροῦ. Nach dem ersten Chorliede trat in der ältern Tragödie noch ein Schauspieler hinzu, der mit dem Koryphäus einen Dialog hielt. Dieser Partie kam der Name „ἐπείσοδος", d. i. ein zum Auftreten des Chores hinzukommendes Auftreten des Agonisten zu und das ganze darauf folgende Meros hiess ἐπεισόδιον (scil. μέρος). Nach dem Ende desselben mit der Entfernung des Schauspielers von der Bühne begann der Chor ein zweites Lied, er hatte hier bereits seinen Platz, seine στάσις, eingenommen und deshalb erhielt das zweite Chorikon den Namen στάσιμον (μέρος). Ebenso erfolgte mit dem Abschlusse dieser Partie eine zweite Epeisodos des Agonisten, dann wieder ein zweites Stasimon des Chores, dann in gleicher Weise eine dritte Epeisodos und ein drittes Stasimon und mit dem Ende des letztern, welches zugleich das letzte Chorlied ausmachte, begann der mit der ἔξοδος χοροῦ endende Schlusstheil des ganzen Stückes. Wie die vorausgehenden Partieen von dem Herbeikommen des Chores oder Schauspielers oder dem Stehenbleiben des Chores ihre Bezeichnung erhalten hatten, so wurde diesem fünften und letzten Theile des Dramas vom Fortgehen des Chores der Name Exodos zu Theil. In Bezug auf die metrische Composition der einzelnen Theile gelten folgende Normen.

Parodos.

Parodos heisst sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der erste Vortrag des Chores mit Einschluss der anapästischen Hypermetra, die (in einigen Tragödien) der ersten Strophe desselben unmittelbar vorausgehen. Diese Definition gilt für alle uns erhaltenen Dramen und beruht auf den Angaben der älteren

Schriftsteller wie Aristoteles und Plutarch, so wie auch der meisten späteren Scholien: alle anderen Definitionen enthalten höchstens nur einen Theil des Richtigen, wie aus dem folgenden hervorgehen wird.

1. Dass die Parodos zunächst ein Vortrag des Gesammtchores sei, „χοροῦ", sagt Aristoteles ausdrücklich, und wir können daher die Wechselgesänge zwischen Koryphäus oder einzelnen Choreuten und Bühnenpersonen nicht als Parodoi ansehen: finden solche μέλη statt, ehe ein gemeinschaftliches Chorlied gesungen ist, so haben wir die Parodos nicht beim ersten Auftreten des Chores, sondern im weiteren Verlaufe des Dramas zu suchen. Dies gilt z. B. vom Oedipus Coloneus, wo die Parodos nicht etwa v. 117 ὅρα, τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει; sondern nach Plutarchs ausdrücklichem Zeugnisse v. 668 εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας beginnt.*) Wenn daher Spätere die Parodos als den Gesang des einziehenden Chores definiren, so kann dies wenigstens keine allgemeine Gültigkeit haben. Schol. Phoen. 202. Euclides bei Tzetzes in Cramer Anecd. Oxon. 3 p. 344, 12; 346, 16; Cramer Anecd. Paris. 1 p. 19.

2. Gehen dem ersten Gesange des Gesammtchores anapästische Hypermetra unmittelbar vorher, so werden auch diese zur Parodos gerechnet; so in den Supplices des Aeschylus v. 1, in den Persern 1, im Agamemnon 140 und Aiax 134, ein Gleiches muss von den iambischen Tetrametern und den darauf folgenden lyrischen Versen vor dem ersten Chorgesange in den Wespen 230 angenommen werden. Dies widerspricht zwar scheinbar den Worten des Aristoteles, denn die Anapästen werden nicht vom Chore, sondern von dem Koryphäus vorgetragen, aber es folgt aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle: χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ (wahrscheinlich ὅλη τοῦ χοροῦ), στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου: Aristoteles giebt dem Stasimon, gegenüber der Parodos, die negative Bestimmung, dass es keine Anapästen enthalte und hiermit ist indirect gesagt, dass die Anapästen von der Parodos nicht ausgeschlossen werden soll-

*) Plut. an seni sit ger. respubl. 3. Solche Partieen wie Oed. Col. 117 sind amöbäisch gesungene Monodieen, keine Chorika. Dagegen sind μέλη, welche unter die beiden Halbchöre des Chores vertheilt sind, immerhin Chorgesänge — ein „erster Vortrag des Chores" kann daher auch im Wechsel der Halbchöre gesungen werden, er bleibt immer ein Chorikon.

ten. Ausdrücklich bezeugen dies zwei Stellen des Hephästion*), in welchen es heisst, dass die anapästischen Systeme vorzugsweise in der Parodos gebräuchlich wären. Aus der Ausschliessung der Trochäen vom Stasimon geht hervor, dass in der Parodos anstatt Anapästen auch Trochäen d. h. trochäische Tetrameter vorgekommen sein müssen: sie sind zwar in den erhaltenen Dramen wenigstens nicht als Einzugstrochäen nachzuweisen, aber ein Scholion zu den Acharnern 204 enthält in der That die Angabe, dass sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der Chor mit Trochäen aufzutreten pflegte, wenn er im eiligen Laufe hereinkam. Den trochäischen Tetrametern stehen die von dem Scholiasten als Parodos bezeichneten iambischen Tetrameter analog, mit welchen in den Wespen der Chor seinen Einzug hält: sie werden von dem Chorführer vorgetragen, gehen im weiteren Verlaufe in das lyrischere Euripideion Tessareskaidekasyllabon (den dikatalektischen Tetrameter) über und müssen wie dieser gesungen sein. Wir können aus diesem Einzugsliede auf den Vortrag der Anapästen einen sicheren Schluss machen: auch diese wurden nicht etwa blos declamirt, sondern gesungen, oder wenigstens melodramatisch unter Instrumentalbegleitung vorgetragen — und zwar nicht vom ganzen Chore, sondern immer nur von einem Einzelnen, wahrscheinlich dem Koryphäus; während ihres Vortrags hielt der Chor seinen Einzug in die Orchestra und nahm seine Stellung für den Tanz ein, mit dem er das unmittelbar auf die Anapästen folgende Gesammtchorlied begleitete. Die anapästische Monodie bildet gleichsam die Einleitung des ersten Chorliedes, beide machen auch dem Inhalte nach ein zusammengehörendes Ganze aus und werden deshalb zusammen unter dem Namen Parodos begriffen. In den späteren Stücken, namentlich bei Sophokles und Euripides, fehlen die Anapästen, der Chor hält schweigend seinen Einzug: hier bezeichnet Parodos blos das eigentliche Chorlied, eine Bedeutung, die auch Aristoteles hauptsächlich im Auge hat, ohne aber, wie wir bereits bemerkten, die Anapästen auszuschliessen. Blosse Einzugsanapästen ohne ein folgendes Chorlied sind nie von den Alten als Parodos benannt worden, und wir dürfen daher auch nicht die Choranapästen im Anfange der Hecuba mit diesem Namen bezeichnen. Die Widersprüche späterer Scholiasten sind ohne Bedeutung, da sie lediglich von einer willkürlichen Etymo-

*) Heph. p. 71. 76 ἀναπαιστικά, ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει.

logie der Wörter Parodos und Stasimon ausgehen. Am allerwenigsten aber berechtigt die Stelle des Aristoteles, die Parodos blos von den Einzugsanapästen zu verstehen, wie Fritzsche ad Aristoph. Ran. p. 387 meint, der den Sinn jener Stelle folgendermassen angibt: Parodos ist der erste Vortrag des Chors und zwar eine blosse Recitation, kein Gesang, aus blossen Anapästen oder Trochäen bestehend. Fritzsche betont das Wort λέξις und sieht darin einen besonderen Gegensatz zu dem von dem Stasimon gebrauchten μέλος. Aber λέξις heisst im allgemeinen Vortrag, und kann sowohl Recitation als Melos bezeichnen, und aus der Aristotelischen Definition des ἐπεισόδιον ergibt sich aufs bestimmteste, dass Aristoteles nicht blos das στάσιμον, sondern auch die Parodos zu den μέλη χοροῦ rechnet.

3. Die Parodos ist, wie sich gezeigt hat, in ihrer ältesten mit dem Namen zusammenhängenden Form die Verbindung von einem Chorliede mit einem monodischen Vortrage und stand hierdurch zu den ferneren Chorliedern des Dramas, den Stasima, in einem festen äusserlichen Gegensatze, da die letzteren der Aristotelischen Definition zufolge, der Anapästen entbehren. Als in der weiteren Entwicklung des Dramas die Dialoge ausgedehnt und die Chorpartieen auf einen geringeren Umfang beschränkt wurden, da verschwanden die Eingangsanapästen und die Parodos begann gleich mit dem eigentlichen Chorgesange, aber sie erschien auch jetzt noch in einer Form, die ihr ebenfalls einen von dem Stasimon verschiedenen Charakter verlieh. a) Kurze anapästische Systeme bald in strengerer, bald in freierer Form, vom Chorführer oder den Führern der Halbchöre gesungen, treten zwischen die einzelnen Strophen. So:

Antigon. 100. στρ. α', Anap., ἀντ. α', Anap., στρ. β', Anap., ἀντ. β', Anap.

Alcest. 77. Anap., στρ. α'. Anap., ἀντ. α'. Anap.
(Halbchöre und deren Führer.)
στρ. β'. ἀντ. β'. Anap.
(Chor und Chorführer.)

Hierher sind auch die komischen Parodoi der Acharner 204, Lysistrata 254, Ran. 324 zu rechnen, wo die Chorstrophen von trochäischen, iambischen, anapästischen Tetrametra des Chorführers unterbrochen werden.

b) Statt der Chorführer können die Anapästen auch ἀπὸ cκηνῆc gesungen werden. So schon bei Aeschylus in der Parodos des Prometheus v. 128, die auch von dem Scholiasten als solche angesehen wird; auf jede Strophe des Chors folgt je ein System des Prometheus:

cτρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. cτρ. β'. Anap. ἀντ. β'. Anap.

Philokt. v. 135: nach der ersten, zweiten und vierten Str. ein System des Neoptolemus, das zweite von einem Dimeter des Chorführers, cτρ. ἀντ. γ' von Neoptolemus unterbrochen:

cτρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. cτρ. β'. ἀντ. β'. Anap. cτρ. γ'. ἀντ. γ'.

Hierher ist wahrscheinlich auch Ajax v. 136 zu rechnen:

Anap. cτρ. α'. ἀντ. α'. ἐπῳδ. Anap. (Tekmessa), Anap. (Ch.),
Anap. (T.), cτρ. β'. Anap. (T.), ἀντ. β'. Anap. (T.).

Medea v. 96: Anapästen der Medea und der Trophos, προῳδόc und ἐπῳδόc der Chorführerin.

προῳδ. Anap. cτρ. Anap. ἀντ. Anap. ἐπῳδ.

Die Proodos steht hier an der Stelle der Einzugsanapästen, nur durch die mehr melische Form des Metrums verschieden.

c) An die Stelle der von den Bühnenpersonen gesungenen Anapästen treten lyrische Strophen und Antistrophen, die Parodos erhält dadurch völlig die Form eines Kommos. Den Anfang dieser Bildung zeigt die Parodos des Philoktet cτρ. ἀντ. γ' Hierher gehört:

Soph. Electr. 121.

cτρ. α'.	ἀντ. α'.	cτρ. β'.	ἀντ. β'.	cτρ. γ'.	ἀντ. γ'.	ἐπῳδ.
Ch. Elect.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.

Eurip. Electr. 166, nach einer vorausgehenden Monodie der Electra 112—165.

cτρ.	ἀντ.
Ch. El.	Ch. El.

Helen. v. 167, nach einer kurzen monodischen Proodos (164—166) und mit folgender Epodos der Helena:

cτρ. α' (Hel.). ἀντ. α' (Ch.). cτρ. β' (Hel.). ἀντ. β' (Ch.).

Troad. v. 153, cτρ. α', ἀντ. α', cτρ. β', ἀντ. β', die beiden ersten im monodischen Wechsel zwischen Hekabe und den Füh-

rerinnen der Halbchöre, den Eingangsanapästen auch in der Form sich annähernd, im Wechsel der Personen mit dem Einzugsliede der Wespen zu vergleichen.

Dass diese lyrischen Partieen trotz ihrer kommatischen Form wirkliche Parodoi sind, geht aus den Angaben der Alten unwiderleglich hervor. So wird die Stelle der Euripideischen Electra von Plutarch, die Stelle des Prometheus und der Sophokleischen Electra von dem Scholiasten als Parodos bezeichnet. Daraus ergibt sich auch die Unrichtigkeit der Ansicht, dass an diesen Stellen von Seiten des Chores nur monodischer Gesang stattfände; wir müssen vielmehr die Behauptung aufstellen: weil diese Stellen, wie die Alten bezeugen, Parodoi sind, so folgt daraus, dass hier neben den Monodieen ἀπὸ σκηνῆς und einzelner Choreuten auch ein wirklicher Chorgesang stattfindet, denn die Parodos kann niemals blos monodische Partieen begreifen.

Aus der Komödie gehören unter die mit *b* und *c* bezeichneten Kategorieen die Parodoi der Ritter 247, des Friedens 301 (beide aus trochäischen Tetrametern und einem trochäischen Hypermetron bestehend, ohne eine antistrophische Partie), der Wolken 269, Vögel 310, Thesmophoriazusen 655, Frösche 324, Plutus 253.

Diese kommatischen Formen der Parodos können nicht befremden, denn sie ergeben sich alle als natürliche Fortbildungen des ursprünglichen Principes. Bei Aeschylus ist die Parodos eine Verbindung von Chorlied und voransgehenden Anapästen, die monodisch vom Chorführer vorgetragen werden, aber durch die immer mehr sich geltend machende Forderung nach mannigfaltigerer dramatischer Action und Lebendigkeit wird diese einfache Form zu neuen Gestaltungen modificirt: die anapästischen Monodieen treten zwischen die Strophen des Chorliedes, bald nach alter Weise vom Chorführer, bald von einer Bühnenperson gesungen, bald unter beide vertheilt, und endlich tritt an die Stelle der Anapästen ἀπὸ σκηνῆς eine Strophenform im lyrischen Metrum, wie sie für die Monodieen geeignet war.

4. Schon die Verbindung des Chorliedes mit monodischen Partieen ergibt auch im äusseren Umfange einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon, durch den namentlich bei Sophokles die Parodos bedeutend hervortritt. Aber auch dieser Unterschied ist im Wesen der Parodos bedingt. Die Chorpartieen

waren im älteren Drama die Hauptsache, namentlich musste der Chor beim ersten Auftreten seine ganze imposante Bedeutung entfalten, während im weiteren Verlauf des Stückes bei der Entwicklung der Handlung das lyrische Interesse hinter das dramatische zurücktrat. So nahm die erste Chorscene auch äusserlich einen grösseren Umfang ein als die folgenden, ähnlich der als Introduction geltenden ersten Scene unserer Oratorien und Opern. In den meisten Stücken des Aeschylus übertrifft der eigentliche Chorgesang der Parodos, ganz abgesehen von den Anapästen, die Stasima an Zahl der Strophen: in den Supplices 16, den Persern 11, im Agamemnon 13 Strophen. Auch bei Sophokles findet eine ähnliche Erscheinung statt: während seine Stasima nie mehr als 3 oder 4 Strophen enthalten, enthält die Parodos im Oedipus Rex 6, in den Trachinierinnen 5 Strophen, und nur im Oedipus Coloneus steht sie den Stasima gleich, weil sie hier erst in die Mitte des Stückes fällt, so dass also bis auf diese einzige wohlbegründete Ausnahme sich der grössere Umfang der Parodos für Sophokles als ein durchgängiges Gesetz zeigt. Weniger tritt dieser Unterschied zwischen den Parodoi und Stasima des Euripides hervor, da dessen Chorlieder überhaupt keinen Anspruch auf Bedeutung machen wollen. Bei der grossen Ausdehnung der Aeschyleischen Parodoi musste sich von selber eine Gliederung in einzelne Theile ergeben, sowohl dem Inhalte als der Form nach. So in den Supplices. Während die Chorführerin in den Eingangsanapästen das unglückliche Loos der Schwestern beklagt und über die Verfolger Verwünschungen ausruft, verweilt der erste Theil des Chorliedes (die ersten 10 Strophen) bei der Betrachtung der früheren Schicksale des Danaosstammes, welche in den kommosartig zwischen die Halbchöre getheilten Strophen des zweiten Theiles wieder neuen Klagen Platz macht. Schon durch den gemeinschaftlichen Refrain der Strophenpaare ist der zweite Theil auch äusserlich von dem ersten geschieden. So sind auch in der Parodos der Perser durch μεταβολὴ ῥυθμῶν gleichsam zwei, im Agamemnon 3 Gesänge zu einem grossen Ganzen vereint. Hiermit hängt eine andere Eigenthümlichkeit, der Gebrauch der Epoden, zusammen. Die Epodos im Drama bildet stets den Abschluss eines Ganzen und kommt daher regelmässig nur als letzte Strophe des Chorgesanges vor. Blos in folgenden Parodoi findet die Epodos in der Mitte statt:

Agamemn. 104 α′ α′ ἐπ (dactylisch.) β′ β′ γ′ γ′ (trochäisch.) δ′ δ′ ε′ ε′ ς′ ς′ (iambisch.)

Perser 65 α′ α′ β′ β′ γ′ δ′ δ′ (ionisch.) ε′ ε′ ς′ ς′ (trochäisch.)

Iphig. Aul. 164 α′ α′ β′ (glyconeisch.) γ′ γ′ δ′ δ′ (trochäisch.)

Phoeniss. 202 α′ α′ β′ (glyconeisch.) γ′ γ′ (trochäisch.)

Mit Recht hat G. Hermann diese Stellung der Epodos als einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon hervorgehoben. Willkürlich aber ist es, wenn O. Müller, nicht um diese Eigenthümlichkeit zu erklären, sondern sie abzuleugnen, in der ersten, zweiten und vierten der eben angeführten Parodoi mit den Trochäen und ebenso in den Supplices mit der 11. Strophe ein ganz neues Chorlied, nämlich das erste Stasimon, beginnen lässt. Die Länge des Gesanges kann kein Grund für die Zerschneidung sein, denn parod. Phoen. besteht nur aus 5 Strophen. Was O. Müller als zwei getrennte Chorgesänge ansieht, sind nur die durch μεταβολὴ ῥυθμῶν getrennten Theile desselben Chorgesanges, eine μεταβολή, die auch in der Lyrik, z. B. in dem 14-strophigen Gesange Alkmans vorkam. Mit ihr ist auch ein Wendepunct des Gedankens gegeben, wie überhaupt Inhalt und metrische Form im genauesten Zusammenhange steht; aber es ist kein neuer selbstständiger Inhalt, schon der Anfang der Trachäen Phoen. 239: νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων, Pers. 114 ταῦτά μοι μελαγχίτων verbietet, hier ein neues Chorlied zu beginnen. Gern stimmen wir dagegen der von O. Müller vorgeschlagenen Umstellung der Epodos in den Persern bei, da sie dem Zusammenhange des Sinnes nach unmittelbar vor den Trochäen stehen muss

α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ ε′ ε′ ς′ ς′.

Dann bildet auch hier wie in den übrigen Beispielen die Epodos den Abschluss eines Ganzen, zwar nicht eines ganzen Chorgesanges, aber doch den Abschluss eines der Theile, worin die zu einer grösseren Strophenmasse ausgedehnte Parodos nach metrischer Form und Inhalt gegliedert war.

5. Ausser der Parodos wird von Pollux und Euklides bei Tzetzes eine **Epiparodos** erwähnt. Der erstere erklärt sie als den zweiten Eintritt des Chores, nachdem er durch eine μετάστασις, einen Scenenwechsel verschwunden war, Tzetzes als den Eintritt eines zweiten Chores, nachdem der erste abgezogen. Nach dem letzteren könnte man etwa den Chor der Mysten in den Fröschen als eine Epiparodos bezeichnen, aber auch dies Beispiel würde nicht recht passen, denn der erste Froschchor war ja überhaupt nicht sichtbar und konnte weder Einzug noch Auszug gehalten haben. Vielleicht will Euklides nichts anders als Pollux sagen und nur missverständlich hat Tzetzes von zwei verschiedenen Chören gesprochen. Aber auch von der Epiparodos im Sinne des Pollux ist es nicht leicht eine sichere Vorstellung zu gewinnen. Wahrscheinlich wurde mit dem Namen Epiparodos das (in der Orchestra gesungene) zweite Chorikon solcher Dramen bezeichnet, in welchen das erste Chrorikon (die Parodos) nicht in der Orchestra, sondern auf der Bühne gesungen wird. Wir hätten demnach in dem zweiten Chorikon der Eumeniden, der Septem eine Epiparodos zu sehen.

Stasimon.

Die auf die Parodos folgenden Lieder des Gesammtchores werden Stasima genannt. Aristoteles definirt sie im Gegensatze zu der Parodos als Gesänge des Chores ohne Anapästen und Trochäen (vgl. S. 302). Dies passt aber weder für die Stasima der Komödie (Acharn. 1143, Thesmoph. 947), noch für die Stasima der Aeschyleischen Tragödie (Suppl. 625, Eum. 307, Agam. 355, Sept. 822, Pers. 532, 623), dagegen findet es ohne Ausnahme auf alle Stasima des Sophokles und Euripides Anwendnng. Auch sonst hat Aristoteles in seinen Definitionen der μέρη τραγῳδίας nur die neuere (nach-äschyleische) Tragödie im Auge. Hiernach würde der Unterschied des Stasimon von der Parodos nur ein äusserlicher zu sein scheinen, wenn sich nicht noch andere Momente geltend machen liessen, in welchen eine weitere Verschiedenheit der Parodos und des Stasimon besteht. Das Stasimon ist nicht so grossartig angelegt als die Parodos, es ist fast stets von geringerem Umfange; während die Parodos bei ihrer grösseren Ausdehnung in mehrere Theile zerfällt und deshalb auch in der Mitte eine Epodos als Schluss des ersten Theiles zulässt, tritt in dem Stasimon die Epodes immer am Ende des Ganzen. Künst-

liche Anordnung und Gruppirung der Strophen zu einander lässt sich nur in den Stasima Choeph. 935 und 783 wahrnehmen:

α′ β′ α′ γ′ δ′ γ′ ε′ β′ ε′

während sie in der Parodos durch die Einflechtung der monodischen Anapästen häufig ist. Gewöhnlich folgen Strophe und Antistrophe paarweise (nach Syzygieen) aufeinander. Bei dem Beginne des Stücks, wo die Handlung erst vorbereitet wird, konnte der Chor eine ausgedehntere Stellung einnehmen, ja er diente hier dazu, die Handlung zu motiviren und über den Anfang hinaus im ahnenden Geiste das ganze Stück zu überschauen, im weiteren Verlaufe wird die Handlung rascher und angespannter, sie darf daher von dem Chore nicht allzulange unterbrochen werden; das Stasimon dient deshalb meist dazu, einen Ruhepunct in der Handlung zu bilden und deren einzelne Momente unter idealem Gesichtspuncte zu fassen.

Nach häufig wiederkehrender Angabe der Scholiasten und Lexikographen *) ist das Stasimon von dem Chore stehend gesungen, und hierdurch der Parodos entgegengesetzt, bei welcher Bewegung stattfand. Allein schon Hermann und Müller haben mit Recht bemerkt, dass diese Angaben unrichtig sind. Sie beruhen offenbar auf der Etymologie des Namens, durch die sich die Späteren wie in vielen anderen Fällen verführen liessen, und auf dem Vergleiche, mit welchem man das Wort Stasimon zu Parodos setzte. Aristoteles, der für uns die älteste Quelle ist und dem wir hier unbedingt folgen müssen, weiss von diesem Unterschiede nichts, der, wenn er stattgefunden hatte, viel significanter war als der von ihm selber angegebene sein würde. Wenn die Stasima ohne Bewegung gesungen worden wären, so würde die Orchestik in den allermeisten Stücken blos auf die Parodos beschränkt sein und von dem orchestischen Elemente im Drama kaum die Rede sein können. Bedenkt man hierzu die Lebhaftigkeit der hellenischen Natur, den bewegten Inhalt vieler Stasima, so lässt es sich in der That nicht begreifen, dass hier die Choreuten hätten still stehen können und dass die Orchestik blos auf die Parodos beschränkt gewesen wäre.

---

*) Schol. Phoen. 202. Etym. m. 725, 2. Euklid. bei Cramer Anecd. Ox. 3 p. 346, 20; 344, 26, Anecd. Paris. 1, 19. Schol. Ran. 1281. Schol. Trach. 216. Schol. Vesp. 273.

Die Angabe der Scholiasten ist also eine durch falsches Etymologisiren herbeigeführte Absurdität. Sie haben offenbar von der Orchestik keinen Begriff mehr, sie verwechseln gedankenlos das Einziehen des Chores mit der orchestischen Bewegung und denken nicht daran, dass die Orchestik der Tanz innerhalb eines gegebenen Raumes von einem bestimmten Standorte aus ist, von welchem die Choreuten ausgehen und zu dem sie wieder zurückgehen. Die richtige Erklärung des Wortes gibt Hermann: *Neque stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accendente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canatur.*

Der Tanz war bei dem Stasimon der Tragödie wie bei der Parodos die Emmeleia, die gewöhnliche tragische Orchesis, deren Charakter als ruhig, feierlich und majestätisch bezeichnet wird. Wo die Stimmung bewegter war, konnten auch andere Tanzweisen angewandt werden (besonders in den bisweilen innerhalb der Epeisodia vorkommenden Chorika wie Trach. 205). Missverständlich ist in einer der von Tzetzes in Cramers Anecd. Oxon. 3, 344 benutzten Quellen die ἐμμέλεια als ein von πάροδος und στάσιμον verschiedenes drittes μέρος τραγῳδίας aufgeführt. Der den komischen Chorika eigenthümliche Tanz ist der Kordax, von so lasciven Charakter, dass ihn kein Nüchterner tanzen konnte Epict. char. 6. Dem Satyrdrama gehört der bacchantische Sikinnis-Tanz an. Athen. 14, 630.

Parodos und Stasimon der Komödie.

Auch in der Komödie heisst das erste Chorikon πάροδος oder εἴσοδος und ebenso kommt in ihr auch ein στάσιμον vor (das στάσιμον wie die πάροδος wird von Aristoteles zu den μέρη κοινὰ ἁπάντων sc. δραμάτων gerechnet). Aber nicht jedes der 3 auf die Parodos folgenden Chorlieder ist in der Komödie ein στάσιμον, sondern zwei oder mindestens eines von ihnen führt den Namen παράβασις. — Im allgemeinen unterscheiden sich die komischen Chorika darin von den tragischen, dass sie mit Ausnahme der Parodos fast nie in einem Zusammenhange mit der in den Epeisodien den Zuschauern vorgeführten komischen Handlung stehen; es sind „eingelegte" Lieder, Chor-Couplets. Ihr Inhalt ist entweder ein Lobgesang auf eine Gottheit oder persönlicher Spott auf bekannte und wohl gar im Theater anwesende

Personen. Dasselbe war auch der Inhalt der alten volksthümlichen Dionysos-Gesänge, aus denen die Komödie sich entwickelt und die Freiheit des Spottes als eine durch den Dionysos-Cult sanctionirte Licenz sich bewahrt hat.

Das erste Chorikon steht, wie gesagt, mit dem Sujet des Stücks, mit dem was auf der Bühne vorgeht und noch vorgehen wird, im Zusammenhange. Nach Ende des Epeisodions aber tritt der Chor in sein altes Recht des Verspottens ein, er verlässt seinen Platz zwischen θυμέλη und σκηνή und tritt auf beiden Seiten der θυμέλη hin in den Vordergrund der Orchestra unmittelbar den Zuschauern gegenüber, an die er die Worte des Spottes richten will. Von diesem Verlassen des Standpunktes erhält nun das 2. komische Chorlied den Namen Parabasis. Um zu verspotten, muss der Dichter dem Publicum gegenüber sich in seiner Berechtigung und Bedeutung darstellen und so wird, ehe das eigentliche Spottchorlied beginnt, von dem Chorführer eine monodische Partie im Namen des Dichters vorgetragen. Sie ist meist in anapäst. Tetrametern (in den Nubes in Eupolideen) gehalten und auf die anapäst. Tetram. folgt, wie gewöhnlich auf den Tetrameter der Komödie, ein in demselben anapäst. Metrum gehaltenes Hypermetron. Die Tetrameter führen den Namen der Parabase im engern Sinne; das sich daran schliessende und dasselbe Thema fortführende Hypermetron führt seiner metrischen Beschaffenheit wegen den Namen μακρόν oder πνῖγος. Gewöhnlich gehen den Tetrametern der Parabase im engeren Sinne noch einige Reihen voraus, mit denen der Chorführer den die Bühne verlassenden Schauspieler verabschiedet, eine Partie, wie sie auch sonst als Einleitung komischer und tragischer Chorika vorkommt. Diese Partie führt in der Parabase den Namen Kommation.

Alle 3 Theile der Parabase, die hiermit genannt sind, das Kommation, die eigentliche Parabasis und das Makron, sind aber nur als die monodische Einleitung des darauf folgenden Chorgesangs anzusehen; ihre Eigenthümlichkeit besteht blos darin, dass sie im Namen des Dichters gesprochen werden, im übrigen aber stehen sie den Anapästen, welche häufig am Anfange eines tragischen Chorikons vom Koryphäus vorgetragen werden, parallel. Das Chorikon der Parabase ist vom Standpunkte der dramatischen Oekonomie aus die Hauptsache, es ist das eigentliche χορικὸν μέλος und unterscheidet sich von den übrigen Chorika hauptsächlich

nur durch seine eigenthümliche Form der Strophenanordnung. Es ist dies dieselbe, welche Hephästion κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ nennt (vgl. S. 257). Die Strophengliederung ist α, β, α, β. Die Strophen α heissen die ᾠδή und ἀντῳδή, sie sind meist hymnodischen Inhalts und in der metrischen Form schliessen sie sich den Rhythmen der chorischen Lyriker, des Stesichorus, Pindar, an. Die Strophen β heissen ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα; ihr Inhalt ist überall der eines derben persönlichen Spottes und die metrische Form dieser beiden Strophen hat das Eigenthümliche, dass sie entweder aus 16 oder aus 20 trochäischen Tetrametern besteht, eine Anzahl, die sich am besten so erklären lässt, dass hier 4 tetrastichische oder pentastichische Strophen zu Grunde liegen. Der trochäische Tetrameter ist hier als alter melischer Spottvers, als welcher er ja schon bei Archilochus vorkommt, in seinem Rechte, bisweilen aber treten päonische Verse an dessen Stelle, namentlich da, wo der Spott noch lasciver und die orchestische Bewegung des Chores noch bewegter wird. Der auf den ersten Anblick auffällige Wechsel der strophischen Anordnung, wo auf die Ode nicht sofort die ἀντῳδή, sondern erst das Epirrhema folgt, ist wahrscheinlich noch ein unmittelbarer Rest der den Komödien zu Grunde liegenden volksmässigen Dionysosgesänge, wo unter der Festbegeisterung und unter der Weinlaune die Ausbrüche des Dankes an die Gottheit und der frivole Spott in raschem Wechsel auf einander folgten, und wo man nach einem auf ein Spottlied folgenden Lobgesange wieder zum Spotte zurückkehrt.

Die 3 ersten monodischen oder einleitenden Theile heissen die ἁπλᾶ, weil sie nicht antistrophisch repetiren. Die darauf folgenden 4 Strophen dagegen heissen wegen der hier stattfindenden metrischen ἀνταπόδοσις die διπλᾶ, oder auch ἐπιρρηματικὴ συζυγία.

Nur einmal braucht der Koryphäos von der Persönlichkeit des Dichters zu reden und sie den Zuschauern gegenübertreten zu lassen. Es geschieht dies eben im zweiten Chorikon — im ersten d. i. in der Parodos konnte es deshalb nicht geschehen, weil hier der Chor gleich beim Eintritt in die Handlung der Bühne verflochten ist —, er wählt dazu den ersten Ruhepunct, der ihm mit dem Ende des ersten Epeisodions geboten ist. In dem 3. und 4. Chorikon, welches der Chor in der Komödie vorzutragen hat, erinnert wenigstens eines in seiner metrischen Form

an die ἐπιρρηματικὴ cυζυγία und daher führt auch dieses nach den Angaben der Alten den Namen Parabasis; da, wie gesagt, der Dichter sich über sein Verhältniss zum Publicum in der Einleitung der ersten Parabase ausgesprochen hat, so fehlen dieser 2. Parabase die ἁπλᾶ μέρη. Die 2. Parabase wird daher παράβαcιc ἀτελήc genannt, während die erste eine παράβαcιc τελεία ist. Es ist schon bemerkt, dass diese 2. Parabase entweder das 3. oder das 4. von den vier komischen Chorliedern umfasst. Dasjenige Chorlied, welches keine Parabase und keine Parodos ist, heisst wie das 2., 3., 4. Chorikon der Tragödie ein Stasimon; von epirrhematischer Syzygie zeigt sich hier keine Spur, vielmehr wählt hier Aristophanes gewöhnlich die bei den Lyrikern vorkommende monostrophische Compositionsart (es folgen mehr als zwei Strophen desselben metrischen Schemas auf einander). Dem Inhalte nach ist dies Stasimon entweder ein skoptisches Lied gleich dem Epirrhema der Parabase oder es hat einen hymnodischen Inhalt gleich der parabasischen Ode. Mit dem Zurücktreten der skoptischen Licenz seit der Zeit der sicilischen Expedition verschwindet das Interesse an der Parabase, die drei auf die Vögel folgenden Stücke, Lysistrata, Thesmophoriazusen und Ranae enthalten je nur Eine Parabase, in den zwei letzten Stücken, den Ekklesiazusen und Plutus, fehlt die Parabase gänzlich, wie denn hier auch das komische Chorlied überhaupt so gut wie völlig geschwunden ist.

§ 28.

Stilarten, Ethos und Composition der Strophe.

(Vgl. Bd. I § 31.)

Aristides de musica p. 29. 30 Meib. überliefert: τρόποι δὲ μελοποιίαc γένει μὲν τρεῖc, διθυραμβικόc, νομικόc, τραγικόc. ὁ μὲν οὖν νομικὸc τρόποc ἐcτὶ νητοειδήc, ὁ δὲ διθυραμβικὸc μεcοειδήc, ὁ δὲ τραγικὸc ὑπατοειδήc. εἴδει δὲ εὑρίcκονται πλείουc, ὡc δυνατὸν δι' ὁμοιότητα τοῖc γενικοῖc ὑποβάλλειν, ἐρωτικοί τε γὰρ καλοῦνταί τινεc, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι, καὶ κωμικοί, καὶ ἐγκωμιαcτικοί. τρόποι δὲ λέγονται διὰ τὸ cυνεμφαίνειν πωc τὸ ἦθοc κατὰ τὰ μέλη τῆc διανοίαc.

Hiermit zusammenzustellen ist eine andere bald darauf bei Aristides folgende Stelle, wo er von dem Unterschiede der Melo-

dieen nach Tongeschlecht, System, Tonart, τρόπος und ἦθος spricht: διαφέρουσι δ' ἀλλήλων αἱ μελοποιίαι

γένει, ὡς ἐναρμόνιος, χρωματική, διάτονος.
συστήματι, ὡς ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής.
τόνῳ, ὡς Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος.
τρόπῳ, νομικῷ, διθυραμβικῷ, τραγικῷ.
ἤθει, ὥς φαμεν, τὴν μὲν συσταλτικήν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν· τὴν δὲ διασταλτικήν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν· τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἐρημίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν. ἤθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδὴ περὶ τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτό τε καὶ διωρθοῦτο, ἀλλ' οὐκ ἐκ μόνων· ἀλλὰ γὰρ ταῦτα μὲν ὡς μέρη συνεργεῖ πρὸς τὴν θεραπείαν τῶν παθῶν, τὸ δὲ τέλειον οὖν μέλος, τὸ καὶ τὴν παιδείαν ἀνελλιπῆ προσάγον· ὡς γὰρ ἐπὶ τῶν ἰατρικῶν φαρμάκων οὐ μία τις ὕλη πέφυκεν ἰᾶσθαι τὰ πεπονθότα τοῦ σώματος, ἡ δ' ἐκ πλειόνων συμμικτὸς ἐντελῆ ποιεῖ τὴν ὄνησιν, οὕτω δὲ κἀνθάδε. μικρὸν μὲν ἡ μελῳδία πρὸς κατόρθωσιν, τὸ δὲ ἐξ ἁπάντων τῶν μερῶν συμπληρωθὲν αὐταρκέστατον.

Die erste Stelle des Aristides lautet in der Uebersetzung des Marcianus Capella p. 189 Meib.: *melopoeiae species sunt tres, hypatoides, mesoides, netoides. Et hypatoides est quae appellatur tragica, quae per graviores sonos constat; mesoides quae dithyrambica nominatur, quae tonos aequales mediosque custodit; netoides quae et* νομικός *consuevit vocari, quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam aliae distantiae, quae et tropica mela dicuntur, aliae homologica. Sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones afferre. Hac autem species etiam tropi dicuntur.*

Der zweiten Stelle des Aristides entsprechend lesen wir bei Euklid Introduct. harm. p. 20 Folgendes:

μεταβολὴ δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ κατὰ γένος καὶ κατὰ σύστημα καὶ κατὰ τόνον καὶ κατὰ μελοποιίαν ... κατὰ δὲ μελοποιίαν γίνεται μεταβολή, ὅταν ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικὸν ἢ ἡσυχαστικόν, ἢ ἐξ ἡσυχαστικοῦ εἴς τι τῶν λοιπῶν ἡ μεταβολὴ γίνηται.

Ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιίας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωικαὶ καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα, μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία, καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος.

Cυσταλτικὸν δέ, δι' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν. ἁρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ θρήνοις καὶ οἴκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις.

Ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν. ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.

Indem wir die kurze Stelle des Anonymus de musica 27 (65) und des Bacchius p. 13, worin unter den verschiedenen Tropoi die μεταβολὴ κατ' ἦθος ohne weitere Definition aufgeführt ist, übergehen, fügen wir noch eine Stelle aus der Rhythmik des Aristides p. 43 Meib. hinzu: worin es heisst:

τρόποι δὲ ὡς μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας τῷ γένει τρεῖς, συσταλτικός, διασταλτικός, ἡσυχαστικός. τούτων ἕκαστον εἰς εἴδη διαιροῦμεν, κατὰ ταὐτὰ τοῖς ἐπὶ τῆς μελοποιίας εἰρημένοις.

Was uns hier überkommen ist, sind nur dürftige Excerpte von Epitomatoren, deren Quelle schliesslich auf Aristoxenus zurückgeht. Wäre uns der Theil der Aristoxenischen στοιχεῖα ἁρμονικά, worin er von der μεταβολὴ ἁρμονική und der μελοποιία geredet, erhalten, so würde unsere Anschauung dieser Verhältnisse viel klarer und lebendiger sein. So aber müssen wir uns mit den dürftigen Excerpten begnügen. Was wir daraus erfahren, ist Folgendes.

Die alten griechischen Techniker unterschieden die cantica nach dem ἦθος d. h. nach der Art und Weise, wie das Gemüth des Zuhörers durch sie afficirt wird. Aristides braucht für ἦθος auch den Namen τρόπος. Die uns vorliegenden Stellen reden sowohl von der Melodie wie vom Rhythmus, sowohl das eine wie das andere von diesen beiden vermag das Gemüth in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Es gibt drei Hauptgattungen (γένη) der ἤθη oder τρόποι, eine jede Hauptgattung zerfällt wieder in Unterarten (εἴδη).

Das erste ἦθος ist das διασταλτικόν, der Ausdruck der Megaloprepeia und der männlichen Stimmung der Seele. Es kommt hauptsächlich vor in den cantica der Tragödie und wird deshalb auch τραγικόν genannt.

Ihm steht entgegen der τρόπος συσταλτικός; wie jener μεγαλοπρέπεια und δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες bewirkt, so der sy-

staltische ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεςιν. Die hier bewirkten Stimmungen sind hier einerseits die des unmännlichen Schmerzes (δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν Aristld.), andrerseits erotische Stimmungen. Daher passt dieser τρόπος nach Euklid sowohl für ἐρωτικά wie für θρῆνοι und οἶκτροι. Die τρόποι ἐρωτικοί, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι καὶ κωμικοί, welche Aristides als εἴδη nennt, sind Unterarten dieses τρόπος cυςταλτικός. Er umfasst also die eigentlichen Klagelieder, die erotischen Cantica, die Cantica der Komödie (deren Charakter unter der ταπεινότης mit bezeichnet ist) und, wie wir hinzufügen können, auch des Satyrdramas. Die skoptische Poesie der Iambographen gehört ebenfalls diesem Ethos an. — Wenn dieser τρόπος auch den Namen νομικός führt, so geht daraus hervor, dass auch die νόμοι der systaltischen Gattung angehörten. Wir haben dabei freilich nicht an die alten kitharodischen Namen des Terpandrischen Stils zu denken, sondern an die kitharodischen Namen der späteren Zeit, wie sie seit Phrynis einen in der Zeit des peloponnesischen Krieges weiter ausgebildeten bewegten Charakter erhielten. Ebenso werden auch die auletischen νόμοι hierher zu rechnen sein. Bacchius p. 14 Meib. setzt dem ἦθος μεγαλοπρεπές und dem ἦθος ἥςυχον καὶ cύννουν das ἦθος ταπεινόν und παρακεκινηκός entgegen. Mit dem letzteren ist offenbar das systaltische bezeichnet. Der erhabenen (diastaltischen) und der ruhigen (hesychastischen) Poesie steht also die niedrig komische und die schmerzlich bewegte Poesie entgegen. Die beiden letzteren bilden zusammen das γένος cυςταλτικόν.

Das γένος ἡςυχαςτικόν endlich umfasst die Hymnen, Päanen, Enkomien, cυμβουλευτικά und die übrigen ihnen entsprechenden Arten der höheren Lyrik. Auch der Dithyramb wurde hierher gerechnet, wie daraus hervorgeht, dass das γένος ἡςυχαςτικόν auch den Namen διθυραμβικόν führte, und dies mahnt uns, die wöhnliche Vorstellung, als ob der alte Dithyramb eine überschwängliche, ja orgiastische Poesie gewesen sei, aufzugeben. Schon das in den dithyrambischen Fragmenten so häufig vorkommende dactylo-epitritische Metrum hätte von jener vulgären Ansicht abmahnen müssen. Wenn nun die hesychastische Gattung auch die dithyrambische genannt wird, und hiermit der Dithyramb zum vorwiegenden εἶδος dieser Gattung gemacht wird, so erhalten wir hierdurch einen Anhaltepunkt über die Entstehung und Ausbildung jener Classificirung nach den τρόποι überhaupt. Wir wer-

den nämlich in die musischen Kunstschulen verwiesen, welche seit Sophocles' Zeit in Athen blühten, etwa in die Schule des Damon und seiner Fachgenossen. Damals stand unter den Dichtungen der ruhigen Lyrik der Dithyramb, unter den Dichtungen der bewegten Lyrik der Nomos im Vordergrunde. Aber es kann kein Zweifel sein, dass dieser späteren Zeit blos das wissenschaftliche System angehört, welches sich in jener Unterscheidung der εἴδη und γένη ausspricht, die Praxis, woraus jenes System abstrahirt ist, ist eine viel ältere und auch die Namen διασταλτικόν, συσταλτικόν, ἡσυχαστικόν mögen einer älteren Zeit angehören.

Dies sind die drei obersten Kategorieen, unter welche die verschiedenen Arten der melischen Metra zerfallen, wir sagen die melischen Metra, denn jene drei Hauptklassen der rhythmischen Form stehen in unmittelbarem Zusammenhange mit den drei τρόποι μελοποιίας, worüber Bd. I § 34 zu vergleichen ist. Die blos für die Recitation bestimmten Metra, wie der epische Hexameter und der iambische Trimeter, sind von der Unterordnung unter die drei ἤθη oder τρόποι ῥυθμοποιίας auszuschliessen.

Die melischen Iamben und Trochäen (wir rechnen hierher auch die für den Gesang bestimmten iambischen und trochäischen Tetrametra und Hypermetra der Komödie) sind ausgeschlossen von dem τρόπος ἡσυχαστικός, dagegen sind sie dem τρόπος διασταλτικός und συσταλτικός gemeinsam. Jeder von diesen beiden τρόποι aber behandelt die Iamben und Trochäen auf eigene Art, und nichts ist so geeignet, uns die innere Wahrheit, welche der Aufstellung der drei τρόποι μελοποιίας zu Grunde liegt, so unabweisbar erkennen zu lassen, als gerade die Art und Weise, in welcher die Iamben und Trochäen des diastaltischen oder tragischen τρόπος von denen des systaltischen τρόπος, der durch die Iamben und Trochäen des Aristophanes vertreten ist, sich unterscheiden. Wir haben hiervon kürzlich § 27 gesprochen, die nähere Erörterung gehört der speciellen Metrik an.

Auch die Ionici sind dem diastaltischen und systaltischen τρόπος gemeinsam: dort sehen wir sie in den Chorliedern der Tragödie, hier in den ἐρωτικά und συμποτικά der subjectiven Lyrik, ohne dass sich jedoch zwischen beiden Dichtungsarten ein wesentlicher Unterschied in der Bildung des ionischen Metrums erkennen liesse. Der hesychastische τρόπος hat sich dieses Metrums nicht minder wie des iambischen und trochäischen enthalten.

Rein anapästische Bildungen gehören dem hesychastischen Tropos an. In der Lyrik kommen sie für Embaterien und Processionsgesänge vor; noch häufiger macht die Tragödie und Komödie von ihnen Anwendung, aber in allen den Stellen, wo sie hier vorkommen, hat die Tragödie ihren diastaltischen, die Komödie ihren systaltischen Tropos aufgegeben und sich sichtlich dem τρόπος ἡσυχαστικός zugewendet; die Absichtlichkeit, mit der dies geschehen ist, lässt sich am sichersten an den Anapästen der Komödie erkennen.

Die 5-zeitigen Päone sind dem diastaltischen Tropos fremd. Um so beliebter sind sie dem systaltischen, sowohl als Metrum des komischen Chores wie der hyporchematischen Lyrik. Zweimal treffen wir sie auch in den uns erhaltenen Pindarischen Gedichten des hesychastischen Stiles, in der zweiten olympischen Ode und in dem Fragmente des für Athen geschriebenen Dithyrambus. Von den Päonen der Komödie und des Hyporchemas unterscheidet sich das Metrum dieser beiden Pindarischen Gedichte durch häufigen Gebrauch der Anakrusis und durch Hinzumischung logaödischer Reihen. Einmal hat auch Aeschylus ein päonisches Metrum in dem Bittgesange der Suppl. 418 angewandt; schon der Inhalt zeigt, dass auch hier der diastaltische mit dem systaltischen Tropos vertauscht ist. Nichtsdestoweniger kennt auch die Tragödie einen 5-zeitigen Tact, aber nicht in continuirlicher Folge, sondern in steter Unterbrechung durch den $\frac{3}{4}$-Tact. Dies sind die Dochmien. Kein Metrum der Tragödie zeigt eine so grosse Bewegtheit wie gerade das dochmische, und es liegt am Tage, dass es überall, wo es in der Tragödie vorkommt, mag es ein chorisches oder monodisches Maass sein, nicht das diastaltische, sondern das systaltische ἦθος hat.

Die episynthetischen Strophen, in denen dactylische oder anapästische mit trochäischen oder iambischen Metra gemischt sind, kommen dem hesychastischen und systaltischen τρόποις zu. In der metrischen Bildung lässt sich hier ein nicht minder significanter Unterschied der beiden τρόποι erkennen, wie er zwischen dem systaltischen und diastaltischen τρόπος in Beziehung auf die trochäischen und iambischen Strophen vorkommt. In den μέτρα ἐπισύνθετα des systaltischen Stiles, die uns in den Epoden des Archilochus, im Hyporchema und bei Aristophanes entgegentreten, sind die Dactylen kyklisch gehalten, schliessen häufig mit einem dreisylbigen Tacte und sind mit iambi-

schen und trochäischen Reihen vereint, in denen nur selten ein Spondeus gebraucht ist. Die μέτρα ἐπισύνθετα des hesychastischen Stiles, in denen fast die Hälfte der Pindarischen Epinikien gehalten ist, die auch in seinen Hymnen, Päanen, Dithyramben häufig genug vorkommen und ebenso auch bei Stesichorus, Simonides, Bakchylides ein beliebtes Metrum waren, sind durch steten spondeischen Schluss einer jeden dactylischen Reihe und durch möglichst viele Spondeen in den hinzugemischten trochäischen Bestandtheilen charakterisirt. Es ist höchst wahrscheinlich, dass die Tacte hier nicht 3-zeitig, sondern 4-zeitig gemessen wurden. Dem diastaltischen τρόποϲ kann dies ruhige und gravitätische Chor-Metrum nicht zusagen, daher hat sich Aeschylus desselben, mit Ausschluss des von einem Späteren überarbeiteten Prometheus, ganz und gar enthalten und erst die folgenden Tragiker, die auf die ethischen Unterschiede der Rhythmen weniger bedacht sind, haben sie hin und wieder aus der chorischen Lyrik in ihre Chorstrophen herübergenommen. Wo ein Gleiches bei Aristophanes geschieht, da thut er dies stets nicht minder in parodischer Absicht, als wenn er die Iamben und Trochäen nach Art des diastaltischen τρόποϲ der Tragödie bildet.

Das Metrum, welches in allen drei Stilarten vorkommt und überhaupt schliesslich zu einem fast universellen melischen Metrum wird, ist das logaödische. Durch die verschiedene Anzahl und durch die verschiedene Stellung der Dactylen innerhalb der logaödischen Reihe, durch Anwendung der Anakrusis und der asynartetischen Bildung verstattet gerade dieses Metrum eine so mannichfache Behandlung, dass es von allen am meisten sich eignet, einer jeden Stimmung als Träger zu dienen, nicht nur für die drei obersten Kategorieen des systaltischen, diastaltischen und hesychastischen τρόποϲ, sondern auch für jedes der oben angeführten einzelnen εἴδη derselben; sogar nach der Individualität der verschiedenen Dichter stellen sich ganz bestimmte Bildungsverschiedenheiten der logaödischen Strophe heraus, welche die specielle Metrik näher anzugeben hat.

So viel im allgemeinen über die hauptsächlich durch ethische Unterschiede bedingten einzelnen Classen der metrischen Composition. Die speciellen Kunstmittel, deren sich die alten ῥυθμοποιοί zur Erweckung einander entgegengesetzter Stimmungen bedienen, die Auflösung, die katalektische und asynartetische Bildung, die Anwendung der Anakrusis, die Wahl der Tactart, der

Ausdruck desselben Tactes bald durch einen Dactylus oder einen Anapäst, bald durch einen Iambus oder Trochäus, das μέγεθος der Reihe, die Isolirung derselben oder die Verbindung mehrerer zu einem Verse oder Hypermetron — alles dies im Anschlusse an die uns namentlich im zweiten Buche des Aristides überkommene Ueberlieferung der alten Rhythmiker und zugleich im Zusammenhange mit dem bestimmten Ton und Inhalt der demselben Metrum folgenden Strophen zu erörtern, ist eine Hauptaufgabe des speciellen Theiles dieser Metrik. Der grosse Verlust, den wir für die Denkmäler der antiken Lyrik zu beklagen haben, setzt einer umfassenden Kenntniss des ganzen Gebietes der antiken Metrik eine schwerlich zu erweiternde Grenze. Wie viele Strophengattungen werden ausser den uns bekannten in der Rhythmopöie der Alten noch bestanden haben! So ist es natürlich, dass uns gar manches Fragment eines lyrischen Gedichtes vorliegt, zu welchem wir in Beziehung auf die metrische Bildung keine weiteren Analoga finden und die es daher unmöglich ist bestimmten Strophengattungen zuzuweisen. Selbst für die Metra der Tragiker macht sich häufig genug der Verlust der übrigen Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides fühlbar, denn nicht selten zeigt sich, dass wir für irgend eine bestimmte Species einer Strophengattung eine nicht hinreichende Zahl von Beispielen besitzen, um die metrischen Bildungsgesetze mit grösserer Genauigkeit zu bestimmen.

Dasjenige aber was mehr als alles Uebrige den vollen Abschlus der metrischen Disciplin unmöglich macht, ist die beklagenswerthe Thatsache, dass uns von allen melischen Gedichten des griechischen Alterthums nur zu zwei oder drei die Melodie, in der sie gesungen wurden, überkommen ist. Schon jene Gedichte des Mesomedes haben, wie aus dem ersten Bande zu ersehen ist, zu früher völlig ungewohnten Resultaten für die Metrik geführt, die fast sämmtlich grundlegender Art sind. Wären uns auch nur für die Gedichte der einen oder der anderen Aeschyleischen oder Pindarischen Strophengattung ausser den Textesworten die Notenzeichen überliefert, so würde der Gang der Melodie uns über die jedesmalige Tactart, über die Sonderung der Reihen, über ihre Zusammensetzung zu einem Verse oder zu einer musikalischen Periode, über die Grösse der Reihe und über das Vorkommen des Tactwechsels sicheren Aufschluss geben, den wir jetzt für manche Strophengattungen vergehens suchen. Dass wir

vielfach nicht wissen, welcher Tactart ein Metrum oder eine Strophe angehört und ob in der letzteren Tactgleichheit oder Tactwechsel besteht, ist dabei noch immer keine so grosse Lücke in unserer metrischen Kenntniss, als die Unsicherheit, in welcher wir uns in Beziehung auf das Ende und auf die Ausdehnung der Reihe befinden. Es gehört nicht blos zu einem Rhythmus, dass in ihm bestimmte Tacte vorhanden sind, die entweder gleich bleiben oder auch dann, wenn sie ungleich sind, noch immer eine Gesetzmässigkeit in ihrer Aufeinanderfolge haben; — ein ebenso nothwendiges Erforderniss des Rhythmus besteht darin, dass in der Aufeinanderfolge der Reihen eine bekannte Gesetzmässigkeit besteht. So nothwendig diese Forderung der Eurhythmie oder der eurhythmischen Responsion der benacharten Reihen in der modernen Rhythmik ist, ebenso unerlässlich war sie auch in der alten. In vielen Strophen lässt sie sich ohne Schwierigkeit erkennen, in anderen wenigstens mit annähernder Wahrscheinlichkeit; manche Strophen aber bieten demjenigen, welcher einer jeden Reihe nur so viel rhythmische Tacte zuschreibt, als seinem Auge gegenüber durch die Silben und Worte ausgefüllt sind, ein wirkliches Chaos in der Aufeinanderfolge von Tripodieen, Tetrapodieen, Pentapodieen, Hexapodieen dar, welches nicht auf den Namen einer Eurhythmie, sondern vielmehr eines durchaus arrhythmischen Gebildes Anspruch macht. Es ist uns niemals überliefert, ob dem Rhythmus nach eine Reihe brachykatalektisch zu messen ist oder nicht, oder mit anderen Worten, ob an ihrem Schlusse eine Dehnung oder eine kleinere oder grössere Pause im Gesange stattgefunden hat. Am schwierigsten wird die Frage nach der Eurhythmie bei den dactylo-epitritischen und bei denjenigen logaödischen Strophen, in welchen Dipodieen und Tripodieen verbunden sind.



II. Specielle Metrik der Griechen.

Erstes Capitel.

Dactylen und Anapäste.

§ 29.

Einleitung.

Dactylische und anapästische Tactformen und Reihen.

Im dactylischen und anapästischen Rhythmus (γένος δακτυλικόν oder ἴσον, *genus par*) sind je vier kleinste Zeiteinheiten (χρόνοι πρῶτοι) zu einem rhythmischen Ganzen, dem πούς δακτυλικός vereint. Zwei Zeiteinheiten bilden die θέσις und ebenso viele die ἄρσις, jene wird als der stärker hervorgehobene Tacttheil zunächst durch eine Länge, diese als der leichtere Tacttheil durch zwei Kürzen ausgedrückt.

Der Rhythmus kann entweder mit der θέσις oder mit der ἄρσις beginnen. Im letzteren Falle pflegt die moderne Rhythmik die anlautende ἄρσις als einen selbstständigen Auftact (Anakrusis) von der folgenden θέσις abzusondern, die Alten aber fassen die anlautende Arsis mit der folgenden Thesis als einen einheitlichen Tact zusammen und unterscheiden hiernach das dactylische und anapästische Maass als die beiden Grundformen des dactylischen Rhythmengeschlechts:

⏗ ⏑⏑, ⏗ ⏑⏑, ⏗ ⏑⏑, ⏗ ⏑⏑
⏑⏑ ⏗, ⏑⏑ ⏗, ⏑⏑ ⏗, ⏑⏑ ⏗ .

Bei der gleichen Zeitdauer der Arsis und Thesis ist das dactylische Geschlecht vor allen anderen der Träger einer gleich-

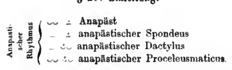
mässigen und ruhigen Bewegung, der ethische Charakter desselben stellt sich daher als Ernst und Ruhe, Kraft und Würde ohne Pathos dar, — das ist wenigstens der fast immer durchklingende Grundton, der indess einer mannigfaltigen Variation fähig ist*). Zunächst gibt nämlich die anlautende ἄρcιc dem Rhythmus eine grössere Lebendigkeit und Energie, und hierdurch sind die Anapäste von den Dactylen nicht bloss der Form, sondern auch dem Ethos nach verschieden. Sodann wird durch die Zusammenziehung der beiden Kürzen der Arsis zu einer Länge der Ernst und die Ruhe des Rhythmus erhöht, indem alsdann die Zeit in weniger schnell auf einander folgende Momente zerlegt wird. Umgekehrt macht die Auflösung der langen Thesis in zwei Kürzen den Rhythmus feuriger und leidenschaftlicher, besonders wenn sich die aufgelöste Thesis mit der zweisilbigen Arsis verbindet; die Auflösung ist daher nur bei Anapästen gestattet und von den ruhigeren Dactylen so gut wie ausgeschlossen**), während die Zusammenziehung in beiden Maassen gleich häufig ist. So ergeben sich für den dactylischen und anapästischen Rhythmus folgende Tactformen***):

Dactylischer Rhythmus {
– ◡◡ Dactylus
–́ – dactylischer Spondeus
[◡́◡ ◡◡ dactylischer Proceleusmaticus]

*) Aristides p. 97 Meib.: Οἱ μὲν ἐν ἴcῳ λόγῳ τεταγμένοι δι' ὁμαλότητα χαριέcτεροι . . . Ἡcυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέcεων προκαταcτέλλοντεc τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπὸ ἄρcεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦcιν ἐπιφέροντεc τεταραγμένοι . . . Τῶν δὲ ἐν ἴcῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιcτοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεcταλμένοι, οἱ δ' ἀναμὶξ ἐπίκοινοι, εἰ δὲ διὰ μηκίcτων χρόνων cυμβαίη γίνεcθαι τοὺc πόδαc, πλείων ἡ κατάcταcιc ἐμφάνοιτ' ἂν τῆc διανοίαc. Vgl. Quintil. Instit. 9, 4, 83: *Quo quique (sc. pedes) sunt temporibus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem, breves celerem et mobilem.* Aristot. rhetor. 3, 8: Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷοc cεμνὸc καὶ λεκτικὸc καὶ ἁρμονίαc δεόμενοc. Dionys. Comp. verb. 17 schreibt den Dactylen, Spondeen und Anapästen ἀξίωμα und cεμνότηc, den letzteren aber auch ein πάθοc zu.

**) Doch geht Aristides p. 51 zu weit, wenn er sagt: τὸ δὴ δακτυλικὸν ἐπιδέχεται — προκελευcματικὸν οὐδαμῶc, denn in den dactylischen Klagmonodieen und dem dactylischen Hyporchem ist der Proceleusmaticus gestattet, vgl. unten. Die Auflösung des Dactylus im dactylisch-trochäischen und logaödischen Maasse s. Cap. 3. 4. Viel zu weit hat Seidler de vers. dochm. 44, Lobeck Ajax ed. I. p. 437 diese Freiheit ausgedehnt.

***) Der Dactylus auch ἀνάπαιcτοc ἀπὸ μείζονοc (im Gegensatze zu ἀνάπ. ἀπ' ἐλάccονοc), der Anapäst auch ἀντιδάκτυλοc, der Proceleusmaticus (προκελευcμ. διπλοῦc) auch πυρρίχιοc, wie der Pyrrhichius προκελευcμ. ἁπλοῦc genannt. Schol. Hephaest. 159. Tricha 5. 21. Mar. Victor. 2488. 2520. 2582. Aristid. 36. 37.



In jedem einzelnen Tacte wird die θέσις durch stärkere Intension des Tones vor der ἄρσις hervorgehoben, aber wie von den betonten Silben des Satzes eine einzige den Hauptaccent erhält und dadurch über die übrigen hervortritt, ebenso tritt von mehreren auf einander folgenden Tacten die Thesis des ersten durch stärkeren Ictus über die folgenden Thesen hervor, die dann zu schwächeren Nebenthesen herabsinken. Daher sind stets mehrere Tacte durch einen einzigen Hauptaccent zu einer höheren rhythmischen Einheit, der r h y t h m i s c h e n R e i h e, verbunden. Die Reihe des dactylischen Rhythmengeschlechtes hat eine vierfache Ausdehnung, je nachdem sie zwei, drei, vier oder fünf Tacte umfasst (nach § 12):

Dipodie	– ⏑⏑ – ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ –
Tripodie	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
Tetrapodie	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
Pentapodie	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

Die Pentapodie ist die längste dactylische und anapästische Reihe; um sechs vierzeitige Tacte zu Einer Einheit zu umfassen, dazu reicht das Gewicht der einen Hauptthesis nicht aus. Wo daher 4-zeitige Metra aus mehr als fünf Tacten bestehen, da sind sie aus zwei oder mehreren Reihen zusammengesetzt, wie z. B. der heroische Hexameter aus zwei Tripodien, der anapästische Tetrameter aus zwei Tetrapodien.

Die am frühesten gebrauchte Reihe ist die T r i p o d i e, aus welcher der dactylische Hexameter, das elegische Distichon und die prosodisch-anapästischen Lieder gebildet wurden. In der weiteren Entwickelung der Lyrik tritt sie gegen die T e t r a p o d i e zurück, die von da an in der antiken Rhythmik und Metrik etwa in ähnlicher Weise wie in der modernen Musik die Verbindung von je vier Tacten vorwaltet. Die P e n t a p o d i e trägt bei ihrer päonischen Gliederung (1. Band S. 656) einen allzubewegten und enthusiastischen Charakter und wird daher im dactylischen Rhythmengeschlechte nur selten zugelassen. Die rasch dahineilende D i p o d i e kommt fast nur im anapästischen Maasse vor; blos Euripides gebraucht sie auch in dactylischen Klagmonodieen und einmal auch in einem dactylischen Chorliede, Heraclid. 608 ff. Ob

es auch anapästische **Monopodieen** gab, ist fraglich, da dergleichen Einzeltacte stets in bewegten Ausrufungen bestehen*) und als solche wahrscheinlich beim Vortrage länger ausgehalten und dadurch zu einer Dipodie ausgedehnt wurden.

Katalexis, Pause, Dehnung und kyklische Messung.

Die ursprüngliche Form der Reihe ist die **akatalektische**' in welcher ein vollständiger Tact den Schluss bildet. Der schliessende Tact ist im allgemeinen derselben Contraction und Auflösung fähig, welche im Inlaute der Reihe gestattet ist; die akatalektische dactylische Reihe lautet daher aus

auf einen Dactylus: πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι,
auf einen Spondeus: κτήνη πρόςθε τὰ δημιοπληθῆ,

die akatalektische anapästische Reihe

auf einen Anapäst: δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου,
einen anap. Spondeus: Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων,
einen anap. Dactylus: ἔστι· τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον,
einen anap. Proceleusm.: ἦν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσιον.

Am Ende des Metrums kann die auslautende Länge der Reihe verkürzt werden und daher eine dactylische Reihe auf den Trochäus statt des Spondeus: θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν, eine anapästische Reihe auf den Tribrachys statt des Anapästes ausgehen: ἀρετὴ φρόνιμος Lysistr. 548. Vesp. 1010. (Umgekehrt ist die Verlängerung einer auslautenden Kürze in eine Länge nur am Ende eines äolisch-dactylischen Verses gestattet.)

In den akatalektischen Reihen folgen Thesis und Arsis in einem continuirlichen Wechsel auf einander und das Metrum steht mit dem Rhythmus in genauer Uebereinstimmung. In der weiteren Entwickelung der Metrik braucht aber die ἄρσις nicht immer durch eine besondere Silbe ausgedrückt zu werden, indem ihr Zeitumfang auch durch eine Pause (χρόνος κενός) oder durch Dehnung der vorausgehenden θέσις (τονή) ersetzt werden kann, zwei rhythmische Kunstmittel, die dazu dienen, den ethischen Grundcharakter durch Hervorhebung der Gegensätze schärfer hervortreten zu lassen und überhaupt den Gang des Rhythmus be-

*) Mar. Victor. 104: *Leges veterum etiam monometra . . . Hae plerumque in tragoediis vel comoediis concitati animi motibus, quos Graeci* πάθη *dicunt, exprimuntur et per interiectionem quorundam affectuum solae efferuntur ut „Eheu, papae, babae!“*

wegter und mannigfaltiger zu machen. Das dactylische Rhythmengeschlecht, als das ruhigste und gleichförmigste, das alle starken Contraste fern zu halten sucht, lässt jene Kunstmittel nur äusserst sparsam zu und beschränkt sie meist auf das Ende der Reihe, die dadurch zu einer katalektischen wird*).

Die katalektisch dactylische Reihe lautet auf die blosse θέϲιϲ aus, die fehlende Schluss-ἄρϲιϲ wird durch eine zweizeitige Pause (πρόϲθεϲιϲ, ⩘) oder durch Verlängerung der auslautenden θέϲιϲ zu einer vierzeitigen, einen ganzen dactylischen Tact umfassenden Länge (χρόνος τετράϲημοϲ ⏗) ausgedrückt:

akatalektisch ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑
katalektisch { ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ∧
{ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗.

Die Prosthesis tritt vor einer Cäsur und am Ende des Verses, wie z. B. nach den beiden katalektischen Tripodieen des elegischen Pentameters ein, die Verlängerung überall da, wo die katalektische Reihe ohne Wortende mit der folgenden Reihe verbunden ist.

In der katalektisch anapästischen Reihe ist es ebenfalls die letzte (hier im Inlaut stehende) ἄρϲιϲ, welche durch keine besondere Silbe ausgedrückt und daher wie in der katalektisch dactylischen Reihe durch Verlängerung der vorausgehenden Thesis zu einem χρόνοϲ τετράϲημοϲ ersetzt wird:

akatalektisch ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗
katalektisch ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏗

Die beiden schliessenden Längen, von denen die letztere am Ende des Metrons auch verkürzt werden kann, sind demnach jede eine θέϲιϲ; die vorletzte θέϲιϲ enthält zugleich die zur Schluss-θέϲιϲ gehörende ἄρϲιϲ mit in sich. Eine Pause kann zwischen den beiden Schlusslängen natürlich nicht stattfinden. Für die nahe liegende Annahme, dass die schliessende Silbe auch die Geltung einer ἄρϲιϲ haben könne, und dass dann auf dieselbe eine die Schlussarsis vertretende Prosthesis folge:

---

*) Das Folgende recapitulirt die für die Dactylen und Anapästen sich ergebenden Sätze aus § 16. 17. 18. 21. 22. Ueber die Bedeutung der Katalexe vgl. noch Anonymus περὶ ποδῶν p. 70 Furia: βάϲιϲ ἐϲτὶν: ἡ ἐκ ποδὸϲ καὶ καταλήξεωϲ, τοῦτ' ἔϲτι μιᾶϲ ϲυλλαβῆϲ ποδὶ ἰϲουμένηϲ.

akatalektisch	⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗
katalektisch	⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ Λ

lässt sich aus den Alten keine Bestätigung beibringen (S. 156), obwohl principiell dagegen nichts eingewandt werden kann. Es ist möglich, dass im declamatorischen Vortrage die letztgenannte Messung nicht selten war, während sich die erste Messung hauptsächlich für den melischen Vortrag eignet.

Durch Anwendung der Katalexis im Inlaute des dactylischen und anapästischen Kolons oder Metrons entsteht ein ἀcυνάρτητον δακτυλικόν und ἀναπαιcτικόν. S. 193. 221. Es ist entweder prokatalektisch:

⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏗ ⏑⏑ ⏗ –
⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏗ ⏑⏑ ⏗

oder dikatalektisch:

⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏗ ⏑⏑ ⏗

Am häufigsten ist das dikatalektische Dactylikon, — im allgemeinen haben die Trochäen und Iamben eine viel grössere Vorliebe für asynartetische Bildung als die Dactylen und Anapäste.

Dehnung akatalektischer Reihen. Dass auch die vorletzte Länge einer spondeisch auslautenden dactylischen Reihe nach Analogie der katalektisch anapästischen Reihe verlängert werden konnte, z. B.

⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗́ ⏗
⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗́ ⏗ $\bar{\Lambda}$

das geht aus der von den Metrikern überlieferten Theorie der βραχυκατάληκτα hervor. S. 166.

Dehnung spondeischer Metra. Noch eine andere Art der Dehnung kommt in dem dactylischen Rhythmengeschlechte vor, die nicht durch Unterdrückung der ἄρcιc bedingt und nicht auf eine einzelne Stelle der Reihe beschränkt ist, sondern gleichmässig eine jede Silbe der Reihe trifft. Dies ist der der hieratischen Dichtung angehörende Doppelspondeus. Die während des Opfers gesungenen Hymnen waren vorzugsweise im spondeischen Metrum als der ruhigsten und feierlichsten Form des dactylischen Rhythmengeschlechtes gesetzt, und grade von diesem Gebrauch bei der Spendung heisst das Metrum cπονδεῖοι, ebenso wie die dabei

ertönenden Blasinstrumente σπονδειακοὶ αὐλοί genannt werden*). Um die andachtsvolle Stille zu erhöhen, wurde ein sehr langsames Tempo gewählt, so dass eine jede Länge des Spondeus zum χρόνος τετράσημος gedehnt wurde. Der einzelne Tact wurde achtzeitig (τετράσημον θέσιν καὶ τετράσημον ἄρσιν), also den doppelten Umfang des gewöhnlichen dactylischen Tactes, und wurde desshalb σπονδεῖος διπλοῦς oder μείζων genannt: ⏘́ ⏘ oder mit anlautender Anakrusis ⏘ ⏘́. — Man konnte aber auch bei der Melodisirung spondeischer Gedichte je drei gedehnte Längen zu einer rhythmischen Einheit zusammen fassen und so entstand ein Dreizwei-tel-Tact, der je nachdem der Ictus auf der ersten oder zweiten Länge ruht, von den alten Rhythmikern Trochäus semantus ⏘́ ⏘ ⏘ oder Orthius ⏘ ⏘́ ⏘ genannt wird und hauptsächlich in der kitharodischen Nomenpoesie seine Stelle gehabt zu haben scheint. Zuerst hat Terpander den Orthius in seinem νόμος ὄρθιος, den Trochäus semantus vermuthlich in seinem νόμος τροχαῖος gebraucht. Dem Metrum nach sind beide Tacte Spondeen mit molossischer Gliederung, dem Rhythmus nach gehören sie zur 3-theiligen Tactart und werden demgemäss auch von den Alten als πόδες δωδεκάσημοι ἰαμβικοί mit einer achtzeitigen θέσις und einer vierzeitigen ἄρσις aufgefasst**).

K y k l i s c h e D a c t y l e n u n d A n a p ä s t e. Neben der vierzeitigen Messung des Dactylus und Anapästes scheint sich schon frühzeitig eine Silbenverkürzung geltend gemacht zu haben, durch welche beide Tacte aus dem dactylischen in das diplasische Rhythmengeschlecht übergingen und in der rhythmischen Ausdehnung und Gliederung einem Trochäus und Iambus entsprachen. Die lange θέσις der Dactylen und Anapäste wurde nämlich zu einem $1\frac{1}{2}$-zeitigen Chronos alogos und die erste darauf folgende kurze ἄρσις zu einer brevi brevior von $\frac{3}{4}$ χρ. πρ. verkürzt, so dass die rhythmische Ausdehnung beider Silben mit der zweizeitigen θέσις des Iambus oder Trochäus gleich kam. Die Rhythmiker unterschieden diese verkürzten Tacte als eine besondere Klasse von den vierzeitigen Dactylen und Anapästen und nannten sie wegen des rascheren, rollenden Ganges πόδες κύκλιοι***). Ueber die

---

*) Aristid. 37 Meib. Draco 127. Isaak Monach. 175. Tricha 256. Diomed. 427. Terent. Maur. 2413. Mar. Victor. 57. Pollux 4.
**) Vgl. § 26 unter „Terpander"; Band I S. 648.
***) Band I S. 635 ff.

Ausdehnung der Reihen und die Unterdrückung der ἄρϲις gelten dieselben Gesetze wie für Iamben und Trochäen: die längste Reihe ist nicht die Pentapodie, sondern die Hexapodie; die unterdrückte ἄρϲις wird durch eine einzeitige Pause (λεῖμμα ∧) oder durch Dehnung der vorhergehenden Thesis zur dreizeitigen Länge (⊔) ersetzt, z. B. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ∧ oder ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔ –. Da der kyklische Dactylus und Anapäst dem Trochäus und Iambus rhythmisch gleich steht, so kann in eine kyklische Reihe auch gradezu ein Trochäus oder Iambus an die Stelle eines Dactylus oder Anapästes eindringen. Zuerst macht sich diese Freiheit für den ersten Tact der Reihe geltend, z. B.

–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

und das Metrum führt dann den Namen äolische Dactylen und äolische Anapäste*). Treten die Trochäen oder Iamben in den letzten Tacten der Reihe ein, so heisst das Metrum logaödisch. Die nähere Betrachtung des letzteren gehört dem vierten Cap. an; die kyklischen und äolischen Maasse werden zugleich mit den vierzeitigen Dactylen und Anapästen in den beiden folgenden Abschnitten behandelt.

---

*) Aeolische Anapäste Tricha 275: τὸ μὲν καθαρὸν ἀναπαιϲτικόν, ὅπερ κατὰ πᾶϲαν χώραν δέχεται ἀνάπαιϲτον καὶ ϲπονδεῖον, ϲπανίωϲ δὲ καὶ προκελευϲματικόν, ὅϲ ἐϲτὶν ἐκ τεϲϲάρων βραχέων, καὶ δάκτυλον· τὸ δὲ αἰολικὸν ἀναπαιϲτικόν, ὅπερ ἰαμβικὸν ἕνα ἐν τῇ ἀρχῇ, τοὺϲ δὲ λοιποὺϲ ὁμοίουϲ τῷ κυρίῳ ἀναπαιϲτικῷ. Trich. 279. Schol. Aves 626.

A.

Dactylen.

§ 30.

Das dactylische Hexametron.

Die älteste dactylische Reihe ist die Tripodie. Sie ist der Rhythmus, der dem epischen Gesange und den Anfängen der subjectiven Lyrik wie der alten Hymnen- und Nomendichtung als Träger dient und sich in den hier gebildeten Formen für die ganze Folgezeit der griechischen Poesie in stets lebendigem Flusse erhalten hat. Auch in den später entwickelten Bildungen des dactylischen Rhythmus, den früher sogenannten dorischen Strophen, bleibt sie fortwährend das Grundelement, obwohl sie sich hier mit anderen Maassen zu kunstreicheren Formen vereint. Der ruhige Ernst, der die früheste Stufe der Poesie charakterisirt, kennt noch keinen Wechsel der Rhythmen, daher schliessen sich ursprünglich die dactylischen Tripodieen in stets wiederkehrender Folge aneinander. Eine jede Tripodie hat 3 βάϲειϲ, die ganze Periode mithin 6 βάϲειϲ und heisst deshalb ἑξάμετρον. Das erste tripodische Kolon bildet den periodischen Vordersatz, das Zweite den Nachsatz, jenes wird von den Alten als δεξιόν (κῶλον), dieses als ἀριϲτερόν bezeichnet. Aristot. Metaph. 14, 1.*) Der Hexameter ergibt sich hiernach von selber als eine so einfache und originäre Bildung, dass es unnöthig ist, seinen Ursprung etwa aus älteren Versen herzuleiten. Blos in der Anordnung der Cäsuren und in dem Wechsel der Dactylen und Spondeen mag vor der Zeit des Homerischen Epos die Bildung eine einfachere gewesen sein. Wie nämlich noch die dactylische Tripodie der sog. dorischen Strophen den Spondeus nur auf den Schlusstact beschränkt und von dem

*) Aristoteles nennt die 8 letzten Silben eines holodactylischen (17-silbigen) Hexameters das ἀριϲτερόν, die 9 ersten (also das πενθημιμερέϲ nebst den 2 folgenden Kürzen) das δεξιόν. Das letztere auch bei Mar. Vict. 148 „δεξιὸν μέτρον“ und Plotius 264 „ἡμι(επὲϲ) δεξιόν“, vgl. Mar. Vict. 98. — In einer (iambischen) Dipodie ist dextra sedes die erste, sinistra die zweite Hälfte Mar. Vict. 109, was ibid. 118 mit dem δεξιόν des Hexameters confundirt wird.

ersten und zweiten Tact die Zusammenziehung fern hält, so scheint auch früher im Hexameter der Spondeus nur am Schlusse der beiden Tripodieen gebraucht zu sein –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ – –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ ⏓, wobei eine Cäsur gerade in der Mitte des Verses die rhythmischen Reihen absondern mochte. In declamatorischen Dichtungen aber wäre die stete Wiederholung eines so einförmigen Verses allzu monoton geworden, und so zeigt denn der Hexameter bereits in dem frühesten Denkmale durch kunstreichere Cäsuren und eine fast unbeschränkte Freiheit der Zusammenziehung eine unerschöpfliche Fülle von Formen, ohne dass die grossartige Einfachheit des Rhythmus gestört würde.

Cäsur.

1. Die Hauptcäsur des Hexameters fällt nicht mit der Grenzscheide seiner beiden tripodischen Reihen zusammen (S. 135), weil sie hier bei dem geringen Umfange der Reihen eine allzugrosse Gleichförmigkeit hervorbringen würde, sondern sie findet entweder gleich nach der Thesis des dritten Tactes (τομὴ πενθημιμερής) oder nach der ersten kurzen Arsissilbe desselben (τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον) statt.

τομὴ πενθημιμερὴς –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ | ◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ –
τ. κατὰ τρίτον τροχαῖον –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡ | ◡ –́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ –

Beide Arten der Cäsur werden in den griechischen Hexametern der klassischen Zeit gleich häufig gebraucht; sie wechseln mit einander ab und gerade in diesem Wechsel gewinnt das Metrum an Frische und Mannigfaltigkeit. Erst die Römer ziehn die τ. πενθημιμερής wie die späteren Griechen (seit Nonnus) die τ. κατὰ τρίτον τροχαῖον vor.

Von der Vermeidung der Cäsur am Ende des dritten Tactes sagt Marius Victor. 96: *Observatur ne tertius pes verbum finiat versumque a se diducat.* Doch hat hier eine Cäsur nichts auffallendes, wenn zugleich mit ihr die Penthemimeres oder τ. κατὰ τρίτον τροχαῖον vorkommt:

Od. τ 211: ὀφθαλμοὶ δ' ὡςεὶ — κέρα | ἕςταςαν, ἠὲ cίδηροc,

ja selbst dann nicht, wenn sie vor dieser durch Interpunction oder Wortzusammenhang hervortritt:

Od. ε 234: δῶκε μέν οἱ πέλεκυν — μέγαν, | ἄρμενον ἐν παλάμηςιν*).

*) Ebenso Il. ε 580: Ἀντίλοχος δὲ Μύδωνα βάλλ', ἄμβροτον· οἷα θεάων, λ 154: αἰὲν ἀποκτείνων ἕπετ', Ἀργείοιςι κελεύων, ρ 459: τοῖςι

Il. α 53: ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ — στρατὸν | ᾤχετο κῆλα θεοῖο*). Als alleinige Cäsur des dritten Tactes hingegen ist sie nicht gestattet, ein Gesetz, wovon nur sehr vereinzelte Ausnahmen vorkommen. Il. ο 18: ἦ οὐ μέμνῃ, ὅτε τ' ἐκρέμω | ὕψοθεν, ἐκ δὲ ποδοῖιν, Il. α 179: οἴκαδ' ἰὼν σὺν νηυσί τε | σῇς καὶ σοῖς ἑτάροισιν, Od. γ 323: Od. ι 87: αὐτὰρ ἐπεὶ σίτοιό τε | πασσάμεθ' ἠδὲ ποτῆτος ist in σίτοιό τ' ἐπασσάμεθ' verändert, Hesiod. scut. 433: ἱμερόεν κιθάριζεν | Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός lautet nach andern Handschriften: ἱμερόεν κιθάριζε — Δι ὸς καὶ Λητοῦς υἱός**).

2. Um die erste θέσις der zweiten Reihe noch stärker hervortreten zu lassen, wird sie nicht blos von der vorausgehenden, sondern auch von der nachfolgenden Thesis durch eine Cäsur getrennt und erlangt hierdurch eine freie, selbstständige Stellung, in der sich ihre Bedeutung als eine Haupt-θέσις den benachbarten Nebenthesen gegenüber am schärfsten ausspricht. So tritt zu der Cäsur des dritten Tactes noch eine Cäsur des vierten Tactes hinzu, die entweder unmittelbar hinter der Thesis (τομὴ ἑφθημιμερής) oder am Ende des Tactes (τομὴ βουκολική), selten nach der ersten kurzen Arsissilbe desselben (τομὴ κατὰ τέταρτον τροχαῖον) stattfindet:

τομὴ ἑφθημιμερής ⏔ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏔ | ⏕ –́ ⏑⏑ –́ –
τομὴ βουκολική ⏔ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏔ ⏕ | –́ ⏑⏑ –́ –
[τ. κατ. τέταρτον τροχ. ⏔ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏔ ⏑ | ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –]

Die ἑφθημιμερής und βουκολική sind im griechischen Hexameter gleich häufig, nur dass, wenn der vierte Tact ein Spondeus ist, die zweite seltener vorkommt als die erstere. Die κατὰ τέταρτον

δ' ἐπ' Αὐτομέδων μάχετ', ἀχνύμενός περ ἑταίρου. Od. γ 34: οἱ δ' ὡς οὖν ξείνους ἴδον, ἄθροοι ἦλθον ἅπαντες, κ 222, λ 259, λ 266. Andere Beispiele Gerhard Lection. Apollonian. 1816 p. 217—219. Grössere Interpunctionen wie Epigram. adesp. 626: Χίλων ὅς πατρεὺς ἦν· αὐτὰρ ὁ λαὸς 'Αχαιῶν sind aber von der klassischen Zeit ausgeschlossen.

*) Ebenso Il. α 349: ἑτάρων — ἄφαρ | ἕζετο, Od. ο 607: περὶ — στόμα | γίγνετο, υ 35: ἐπὶ — φρεσὶ | πευκαλίμῃσι. Ueberhaupt kann die πενθημιμερὴς und τ. κατὰ τρίτον τρ. zwischen zwei zusammenhängende Wörter fallen. Il. β 782: ἀμφὶ — Τυφωέι, Od. ν 161: ἄνευ — θηίων, τ 45: εἰς ἀγορήν, doch mit der Beschränkung, dass sie die Präpositionen ἐν und ἐκ nicht von ihrem Casus, das Enklitikon nicht von seinem Tonworte und den Artikel (wenn diesem die demonstrative Bedeutung fehlt) nicht von seinem Nomen trennen kann. Gerhard l. l. p. 129—139. Hoffmann quaestion. Homeric. I. 1848 p. 1 ff.

**) Il. α 106: μάντι κακῶν, οὐ πώποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπες tritt wegen des folgenden Enklitikon nach πώποτε keine Cäsur ein. Erst die spätesten Griechen lassen die Cäsur nach dem dritten Fusse als selbstständige Cäsur zu. Tzetz. Anteh. 68. 171. 166. 177. Posthom. 334.

τροχαῖον, die nach Mar. Victor. 87 und Terent. Maur. 1700 nur ausnahmsweise gestattet ist, ist in Verbindung mit einer der beiden vorausgenannten Cäsuren ganz legitim, ebenso wie in dem oben besprochenen analogen Falle die Cäsur am Ende des dritten Tactes, z. B.

Il. κ 108: coì δὲ μάλ' ἕψομ' ἐγώ· ποτὶ δ' αὖ — καὶ ἐγείρομεν ἄλλους.

Il. θ 163: νῦν δέ c' ἀτιμήcουcι· γυναικὸc ἄρ' — ἀντὶ τέτυξο.

In folgenden Versen ist sie dagegen die einzige Cäsur des vierten Tactes: Il. ζ 2 ... ἴθυcε μάχη πεδίοιο, ι 394: γυναῖκα γαμέccεται αὐτόc, ι 482: πολλοῖcιν ἐπὶ κτεάτεccιν, κ 317: μετὰ πέντε καcιγνήτηcιν, ψ 587: ἔγωγε νεώτερόc εἰμι, ψ 760: γυναικὸc ἐυζώνοιο, ω 60: καὶ ἀνδρὶ πόρον παράκοιτιν, ω 753: καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεccαν; Od. α 241 und υ 77: Ἅρπυιαι ἀνηρείψαντο, δ 684: μηδ' ἄλλοθ' ὁμιλήcαντεc, ε 272: καὶ ὀψὲ δύοντα Βοώτην, η 192: ἄνευθε πόνου καὶ ἀνίηc, μ 47: ἐπὶ δ' οὔατ' ἀλεῖψαι ἑταίρων, ρ 381: καὶ ἐcθλὸc ἐὼν ἀγορεύειc, ρ 399: μὴ τοῦτο θεὸc τελέcειεν, c 140: καὶ ἐμοῖcι καcιγνήτοιcι, υ 223: ἐπεὶ οὐκέτ' ἀνεκτὰ πέλονται, χ 501: γίγνωcκε δ' ἄρα φρεcὶ πάcαc. Nicht viel zahlreicher sind die Fälle, wo durch ein im vierten Tacte stehendes Enklitikon oder Atonon κε, περ, τε, γε, με, cε, cφι, ἐν, ἐκ zu der τ. κατὰ τέταρτον τροχαῖον nur scheinbar die Hephthemimeres oder bukolische Cäsur hinzutritt, wie Od. α 390: Διόc γε διδόντοc ἀρέcθαι*).

3. Die Normalform des Hexameters ist also diejenige, in welcher zugleich eine Cäsur im dritten und im vierten Tacte gewahrt ist, und hiernach ergeben sich vier Grundtypen des Verses:

κατὰ τρίτον τροχ. u. βουκολικ.:

ὡc οἱ μὲν παρὰ νηυcὶ — κο ρωνίcι — θωρήccοντο.

κατὰ τρίτ. τροχ. u. ἐφθημιμερ.:

ἀμφὶ cὲ Πηλέοc υἱὲ — μά χηc — ἀκόρητον Ἀχαιοί.

πενθημιμερ. u. ἐφθημιμερ.:

οὔτε τιc οὖν ποταμῶν — ἀπέ ηv — νόcφ' ὠκεανοῖο.

*) Il. β 475, ε 286. 571, κ 549, λ 686. 698. 288, ξ 89, ρ 719, υ 434, φ 483. 575, χ 509, ψ 76. 306, ω 35. 423. Od. ε 400, ζ 294, θ 554, ι 473, μ 181, ξ 89, ο 277, c 150, υ 42, χ 186, ω 426. Ebenso δέ Il. υ 434, ω 526, ε 285, λ 288. Od. χ 186. Spitzner de versu Graecorum Heroico p. 11. Hoffmann p. 25. G. Hermann Orph. p. 692 Düntzer ZAW 1837. No. 77.

πενθημιμερ. u. βουκολική:

οὔτ' ἄρα νυμφάων — αἴτ' | ἄλσεα — καλὰ νέμονται.

Da indes die Cäsur des vierten Tactes nur die rhythmische Bedeutung der Penthemimeres und κατὰ τρίτον τροχαῖον verstärken soll, so sind die Verse häufig genug, in denen die Cäsur des vierten Tactes vernachlässigt ist. Es versteht sich von selber, dass dann eine Cäsur im fünften Tacte vorkommen muss; gewöhnlich findet diese nach der ersten kurzen ἄρσις-Silbe desselben (κατὰ πέμπτον τροχαῖον), selteuer nach der θέσις statt.

Il. β 792: ὃς Τρώων σκοπὸς ἷζε — πο|δωκείῃσι — πεποιθώς,
τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ — Αἰ|συήταο — γέροντος,
δέγμενος ὁππότε ναῦφιν — ἀ|φορμηθεῖεν — Ἀχαιοί.

Gleich das erste Buch der Ilias beginnt mit einem solchen Verse: Μῆνιν ἄειδε, θεά, — Πη|ληιάδεω — Ἀχιλῆος, ebenso Od. υ 58: κλαῖε δ' ἄρ' ἐν λέκτροισι — καθ'εζομένη — μαλακοῖσιν, υ 76: μοῖράν τ' ἀμμορίην τε — κα ταθνητῶν — ἀνθρώπων.

Viel seltener sind die Fälle, wo die Cäsur des dritten Tactes vernachlässigt ist. Dann muss stets die Hephthemimeres eintreten, die nun zur Hauptcäsur des Verses wird; zugleich geht ihr eine Cäsur im zweiten Tacte voraus, die hier entweder nach der θέσις (τριημιμερής) oder nach der ersten ἄρσις-Silbe (κατὰ δεύτερον τροχαῖον), sehr selten dagegen und nur ausnahmsweise am Ende des zweiten Tactes stattfindet. Etwa in der Hälfte der hierher gehörenden Hexameter ist die Vernachlässigung der Cäsur des dritten Tactes durch einen an dieser Stelle stehenden längeren Eigennamen von der Form eines Choriambus, Molossus, Doppelanapästes oder Iamboanapästes hinlänglich motivirt.

Il. ζ 197: Ἴσανδρόν τε — καὶ Ἱππόλο χον — καὶ Λαοδάμειαν,
Il. ε 207: Τυδεΐδῃ τε — καὶ Ἀτρεΐ δῃ· — ἐκ δ' ἀμφοτέρουν,
Il. λ 249: πρεσβυγενὴς — Ἀντηνορί δης, — κρατερόν ῥά ἑ πένθος,
Il. ν 351: Ἀργείους — δὲ Ποσειδά ων — ὀρόθυνε μετελθών;

dabei findet sich die illegitime Nebencäsur am Ende des zweiten Tactes Od. χ 400: βῆ δ' ἴμεν· αὐτὰρ — Τηλέμαχος .., ω 155: ὕστερος, αὐτὰρ — Τηλέμαχος, ρ 448: μὴ τάχα πικρὴν — Αἴγυπτον; Hesiod. Theog. 614 u. Scut. 433 findet wegen eines längeren Eigennamens die Nebencäsur im ersten Tacte statt, οὐδὲ γὰρ Ἰαπετιονίδης und τοῖος ἄρ' Ἀμφιτρυωνιάδης. — Ist die Cäsur des dritten Tactes bei einem anderen Worte als einem

Eigennamen vernachlässigt, so ist dies häufig ein **Compositum**, dessen Commissur nach der θέcιc oder ersten ἄρcιc-Silbe des dritten Tactes stattfindet, so dass hier also wenigstens eine Andeutung der Penthemimeres oder κατὰ τρίτον τροχαῖον vorhanden ist:

Il. ψ 684: δῶκεν ἱμάντας — ἐυ-τμήτους.

Ebenso περι-φραδέως Il. α 466, β 429, η 318, ω 624, Od. ξ 431, τ 423, ἐπι-φραδέως Il. η 317, ω 623, Od. τ 422, ἀναΐξας Il. α 584, δια-πρύσιον Il. λ 275. 586, ν 149, περι-δρύφθη Il. ψ 395, παρα-πλῆγας Od. ε 418. 440, δυς-μενέων Od. ζ 200, θειλό-πεδον η 123, ὑπεξ-έφυγον λ 383, ἐπι-κρατέως Oper. 206, χρυσο-στέφανον Hym. 5, 1. Theog. 17. 136, ἀνεμο-σκεπέων Il. π 224, καλλι-πλοκάμων c, 407, μενε-πτόλεμος τ 48, κραται-γύαλοι τ 361, αἰθρη-γενέτας Od. ε 296, θυμη-γερέων η 283, χρυσο-πλόκαμος Hym. 1, 205, Διι-πετέας 3, 4, ὑψι-κόμους Oper. 509, δυω-δεκάτη Oper. 774, φιλο-μμειδὴς Theog. 256, μουνο-γενὴς 448, ἀλαο-σκοπιὴν 466, ἑτερο-ζήλως 544, τανύ-ρριζοι Scut. 377. Da hier in der Commissur die Cäsur des dritten Tactes gewahrt wird, so kann die Cäsur des zweiten Tactes unterlassen werden: αὐτὰρ ἐπειδὴ κυκλο-τερὲς μέγα τόξον ἔτεινεν Il. δ 124, ἀμφιπερι-στρώφα Il. θ 348, εὐ-κύκλους ν 117, εἰc-εἶδον Od. λ 582. 593, ἐν-τανύcῃ Od. τ 577, φ 75, ἀμφιπερι-φθινύθει Hym. 4, 272, τεccαρακοντα-ετὴς Oper. 442, ξεινο-δόκῳ Oper. 5, ja sogar die Hephthemimeres ist nicht unumgänglich nothwendig: ὅπλεcθαι· τάδε δ' ἀμφι-πονηcόμεθ', οἷcι μάλιcτα Il. ψ 159, ἀλλ' οὔ οἱ χάριc ἀμφι-περιcτέφεται ἐπέεccιν Od. θ 175. Die Verse, in denen der Mangel der Hauptcäsur des dritten Tactes nicht durch ein derartiges Compositum oder einen Eigennamen bedingt wird, sind so selten, dass auf jedes Homerische Buch durchschnittlich nur ein einziges Beispiel kommt:

Il. α 218: ὅc κε θεοῖc — ἐπιπείθηται, — μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.
Il. α 106: μάντι κακῶν, — οὐπώποτέ μοι — τὸ κρήγυον εἶπεc*).

4. Die Cäsuren des dritten und vierten Tactes sind die einzigen, die von den alten Metrikern genannt**) und durch den

*) Beispiele aus Homer und Hesiod Spitzner p. 9. Dahin gehören auch die Verse Il. δ 332: ἀλλὰ νέον cυνορινόμεναι, π 155, c 312, Od. δ 224, π 110, χ 270, ω 163, in denen die Commissur nicht in die Cäsur des dritten Fusses fällt. Die legitime Nebencäsur nach der Arsis der ersten Arsis des zweiten Tactes ist nicht beachtet Il. γ 71. 92, δ 124. 329, θ 451, ο 368, χ 258. Od. η 120, π 286, τ 5, c 83.

**) Draco 126 = Isaak Monach. 186, schol. Hephaest. 167. Elias 77.

Rhythmus des Verses bedingt werden. Wann eine Nebencäsur im zweiten oder fünften Tacte nothwendig wird, ist bereits oben angegeben. Doch versteht es sich von selbst, dass nach jeder Silbe des Hexameters ein Wortende eintreten und daher an jeder Stelle des Verses eine Cäsur vorkommen kann. Daher zählt G. Hermann im Ganzen 16 Cäsuren des 17-silbigen Hexameters auf. — In den beiden ersten Tacten ist nach jeder Silbe nicht blos ein Wortende, sondern auch Interpunction gestattet, z. B.

1 Il. α 52: βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.
2 Il. κ 152: εὗδον· ὑπὸ κραςὶν δ' ἔχον ἀςπίδας· ἔγχεα δέ ςφιν.
3 Il. β 13: Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.
Il. α 33: ὣς ἔφατ'· ἔδδειςεν δ' ὁ γέρων καὶ ἐπείθετο μύθῳ.
4 Il. α 305: ἀνςτήτην· λῦςαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυςὶν Ἀχαιῶν.
5 Il. α 356: ἠτίμηςεν· ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.
6 Il. λ 817: ὣς ἄρ' ἐμέλλετε, τῆλε φίλων καὶ πατρίδος αἴης.
Theog. 322: ἡ δὲ χιμαίρης, ἡ δ' ὄφιος κρατεροῖο δράκοντος.

Die sechste dieser Cäsuren (nach dem Ende des zweiten Tactes) verbindet sich gewöhnlich mit der Hephthemimeres, selten mit der bukolischen, weil dadurch der Vers in drei Dipodieen zerfallen würde, wie Theocr. 12, 14: τὸν δ' ἕτερον πάλιν ὥς κεν ὁ Θεςςαλὸς εἴποι ἀίταν, Bion. 1, 69: ἔςτ' ἀγαθὰ ςτιβάς, ἔςτιν Ἀδώνιδι φυλλὰς ἑτοίμα, wo in der That eine dipodisch-kyklische Messung stattfindet (s. unten). Aber auch dann, wenn die Hephthemimeres hinzutritt, muss der Regel nach zugleich ein Cäsur des dritten

Pseudoplut. περὶ τῶν τομῶν. Mar. Victor. 85. Maxim. Victor. 1959. Terent. Maur. v. 1696. Diomed. 467. Beda 2368. Priscian. 1216. 1322. Atitius Fortun. 340. Gellius 18, 15. — Auffallend ist die Verwechselung der βουκολική mit der Cäsur nach dem dritten Tacte schol. Heph. 167. Draco 140. Elias 78 (μετὰ τρεῖς πόδας), vgl. Aristid. l. l. Ein Vers mit einer Cäsur heisst simplex, mit zweien coniunctus, mit dreien compositus Diomed. Beda. Fallen die Cäsuren mit dem Ende der Tacte zusammen, so heisst der Vers strictus, im entgegengesetzten Falle coniunctus, und wenn beides zugleich vorkommt mixtus Max. Vict. 1962. vgl. ἄδετος Plotius 253. Im κλιμακωτός (auch ῥοπαλικός, ςυρόπους, fistularis genannt) sind die Cäsuren so geordnet, dass jedes folgende Wort um eine Silbe länger ist als das vorhergehende, wie Il. γ 182: ὦ μάκαρ Ἀτρείδη, μοιρηγενές, ὀλβιόδαιμον. Draco 140. Plotius 253. Diomed. 467. Servius 377.

Tactes vorhanden sein, weil die Vernachlässigung der letzteren vielmehr eine Nebencäsur nach der θέϲιϲ oder ersten ἄρϲιϲ-Silbe des zweiten Tactes nothwendig macht; Ausnahmen sind bereits oben angeführt.

In den beiden letzten Tacten kann wegen der Stellung am Ende des Verses die Interpunction nur selten vorkommen*). Nach der θέϲιϲ des fünften Tactes ist sie indes nicht ungewöhnlich; Il. μ 400: τὸν δ' Αἴαϲ καὶ Τεῦκροϲ ὁμαρτήϲαντ'. ὁ μὲν ἰῷ, ο 449: Ἕκτορι καὶ Τρώεϲϲι χαριζόμενοϲ· τάχα δ' αὐτῷ, ebenso δ 112, ρ 291, χ 143 u. a.; Die Homerischen Verse mit einer Interpunction nach der ersten ἄρϲιϲ-Silbe des fünften Tactes sind nicht gesichert (Il. μ 49, Od. β 111, μ 108); die frühesten Beispiele einer solchen Interpunction finden sich Batrachom. 103: καὶ τότε κηρύκεϲϲιν ἑοῖϲ ἐκέλευϲεν, ὑπ' ὄρθρον und Theogn. 747: τίϲ δὴ καὶ βροτὸϲ ἄλλοϲ ὁρῶν πρὸϲ τοῦτον, ἔπειτα. Am Ende des fünften Tactes des epischen Verses ist die Interpunction schon nach der Beobachtung der Alten ausgeschlossen, Schol. Harles. ad Od. β 77: οὐδέποτε ὁ εἰκοϲτὸϲ χρόνοϲ τοῦ ἡρωικοῦ ϲτιγμὴν ἐπιδέχεται; sie kommt vor in den Orakelhexametern des Aristophanes Equit. 1052: ἀλλ' ἱέρακα φίλει, μεμνημένοϲ ἐν φρεϲίν, ὥϲ ϲοι, wo die Interpunction gegen Ende des Verses auch sonst häufig ist, und bei den spätern Epikern und Epigrammatikern. Auch ein Wortende ist nach dem fünften Tacte in einem mit Spondeen auslautenden Hexameter selten (vgl. unten). An einer Cäsur vor der letzten Silbe des Verses nehmen die Griechen keinen Anstoss, und auch nach Abrechnung von schliessenden Partikeln, wie τε, γε, δέ, γάρ, ὥϲ, bleibt die Zahl der hierher gehörenden Beispiele verhältnissmässig nicht gering, ja es finden sich Verse der Art in unmittelbarer Folge hintereinander (s. Hoffmann p. 20. 21).

Il. φ 387: ϲὺν δ' ἔπεϲον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών·
ἀμφὶ δὲ ϲάλπιγξεν μέγαϲ οὐρανόϲ· ἄιε δὲ Ζεύϲ.

Il. φ 340: μηδὲ πρὶν ἀπόπαυε τεὸν μένοϲ, ἀλλ' ὁπότ' ἂν δὴ
φθέγξομ' ἐγὼν ἰάχουϲα, τότε ϲχεῖν ἀκάματον πῦρ.
ὣϲ ἔφαθ· Ἥφαιϲτοϲ δὲ τιτύϲκετο θεϲπιδαὲϲ πῦρ.

---

*) Ueber die Interpunction Gerhard lection. Apoll. p. 207. Hoffmann quaest. hom. p. 27.

Zusammenziehung. Metrische Schemata.

Zu der Mannigfaltigkeit der Cäsur tritt eine grosse Freiheit der Zusammenziehung hinzu, um dem Hexameter bei steter Gleichheit des Rhythmus einen grossen Reichthum wechselnder Formen zu verleihen. Der Schlusstact ist stets ein Spondeus oder bei der Gleichgültigkeit der letzten Silbe ein Trochäus, an jeder der fünf übrigen Stellen (χῶραι nach Aristoxenus ap. Mar. Victor. p. 93) kann sowohl der Dactylus wie dessen Contraction der Spondeus stehen, und so erscheint der Hexameter in 32 verschiedenen metrischen Schemata*), doch lassen sich bestimmte Normen erkennen, welche der Dichter im Gebrauch des inlautenden Spondeus bei aller ihm hier zu Gebote stehenden Freiheit festhält und welche grösstentheils in rhythmischen Verhältnissen ihren Grund haben. Wir wählen die Beispiele aus dem ersten Buche der Ilias; die eingeschlossene Zahl hinter einem jeden Schema bezeichnet, wie oft dieselbe in Il. α vorkommt, und gewährt demnach eine Uebersicht des numerischen Verhältnisses.

Als allgemeinstes Gesetz gilt, dass die Dactylen über die Spondeen vorwiegen, und dies ist in dem Grade der Fall, dass unter allen Schemata der **rein dactylische Hexameter** (μονόcχημοc δακτυλικόc) numerisch am stärksten vertreten ist:

α 10: νοῦcον ἀνὰ cτρατὸν ὦρcε κακήν, ὀλέκοντο δὲ λαοί (120).

Die Contraction tritt am leichtesten im Anfang des Verses ein, dem hierdurch ein ernster Eingang verliehen wird. Daher sind die Hexameter mit einem **Spondeus im ersten** oder im

---

*) Draco 136. Pseudoplut. περὶ τομῶν. Diomed. 465. Plotius 250. Maxim. Victor. 1959. Mar. Victor. 96. Der letztere sagt: *species sub exemplis enumerare et apud nos longum, et apud eruditos absurdum habeatur* (was uns jedoch nicht abgeschreckt hat, gerade diese Species eingehend zu behandeln), die übrigen geben eine genaue Classification, die freilich zu äusserlich ist, als dass auch wir sie hätten zu Grunde legen können: 1) μονόcχημοc ist der blos aus Spondeen (12-silbig) oder aus 5 Dactylen (17-silbig) bestehende Hexameter. 2) Enthalten die 5 ersten Tacte 1 Dactylus und 4 Spondeen, so kann der Dactylus an 5 verschiedenen Stellen stehen und daher heisst ein solcher Vers πεντάcχημοc δακτυλικόc (13-silbig). Analog wird der Hexameter aus 1 Spondeus und 4 Dactylen πεντάcχημοc cπονδειακόc genannt (16-silbig). 3) Enthält der Hexameter an den 5 ersten Stellen 2 Dactylen und 3 Spondeen, so ist die Form desselben je nach der Reihenfolge dieser Tacte eine zehnfache; ebenso wenn er aus 2 Spondeen und 3 Dactylen besteht; im ersteren Falle wird er daher δεκάcχημοc δακτυλικόc, im zweiten Falle δεκάcχημοc cπονδειακόc genannt.

zweiten Tacte, oder im ersten und zweiten zugleich nächst den rein dactylischen die häufigsten.

1] α 5: οἰωνοῖcι τε πᾶcι, Διὸc δ' ἐτελείετο βουλή (98).

2] α 15: χρυcέῳ ἀνὰ cκήπτρῳ, καὶ ἐλίccετο πάνταc Ἀχαιούc (96).

1. 2] α 4: ἡρώων, αὐτοὺc δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεccιν (48).

Das erste dieser drei Schemata wird ἑξάμετρον Cαπφικόν genannt*).

Ebenso legitim, doch minder häufig ist der Spondeus im vierten Tacte, als dem Anfange der zweiten Reihe des Verses. Am leichtesten verbindet sich der vierte Spondeus mit dem zweiten, weniger leicht mit dem ersten oder mit dem ersten und zweiten zugleich, weil der hierdurch entstehende gleiche Anlaut der beiden rhythmischen Reihen bei öfterer Wiederholung eine allzugrosse Einförmigkeit verursachen würde.

4] α 34: βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίcβοιο θαλάccηc (51).

2. 4] α 2: οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖc ἄλγε' ἔθηκεν (39).

1. 4] α 16: Ἀτρείδα δὲ μάλιcτα δύω, κοcμήτορε λαῶν (31).

1. 2. 4] α 6: ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαcτήτην ἐρίcαντε (18).

Das zweite dieser Schemata heisst περιοδικόν, das vierte Πριαπήιον**).

Anders verhält es sich mit dem dritten Tacte. Ein Spondeus an dieser Stelle gibt der ersten rhythmischen Reihe einen gleichen Ausgang mit der zweiten und wird deshalb in der für recitirenden Vortrag berechneten epischen Poesie möglichst vermieden; am meisten hat er hier noch im Anfangs- oder Schlussverse einer längeren Partie seine Stelle. In der melischen Poesie sind Verse dieses Schemas (von den Alten κατ' ἐνόπλιον genannt***) weniger störend, da im Gesange die Gleichförmigkeit

*) Draco 139 = Isaak Monach. 183. Elias 78. Schol. Heph. 167. Pseudoplut. περὶ διαφορῶν. Moschopul. 46.

**) Maxim. Victor. 1962. Diomed. 463. Plotius l. l. Hat ein solcher Vers nämlich eine Cäsur vor der vierten Thesis, so konnte man ihn möglicher Weise, wenn man die vorausgehende Arsis-Silbe verlängerte, wie einen Priapeus lesen:

Il. ι 529: Κουρῆτέc τ' ἐμάχοντο καὶ | Αἰτωλοὶ μενεχάρμαι.

–́ – – ⏑⏑ – ⏑ – | –́ – – ⏑⏑ – –

***) Ausser den Anm. * angeführten Stellen Eustath. ad Od. φ 13. Mar. Victor. 153.

des Metrums weniger hervortritt. Vielleicht deutet der Name κατ' ἐνόπλιον darauf hin, dass sie ähnlich wie der anapästische Katenoplios oder Prosodiakos in den alten Processionsgesängen, häufig gebraucht wurden. — Noch seltener findet sich der dritte Spondeus zugleich mit einem oder mehreren andern Spondeen an erster, zweiter oder vierter Stelle vereint; auffallend ist es hierbei, dass an der Verbindung des dritten und vierten Spondeus dann am wenigsten Anstoss genommen wird, wenn noch im ersten oder zweiten Tacte ein Spondeus hinzutritt.

3] α 1: μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος (25).
2. 3] α 60: ἂψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν (15)
1. 3] α 45: τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην (10).
1. 2. 3] α 3: πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν (5).
3. 4] α 337: ἀλλ' ἄγε, Διογενὲς Πατρόκλεις, ἔξαγε κούρην (3).
1. 3. 4] α 7: Ἀτρείδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς (9).
2. 3. 4] α 28: μή νύ τοι οὐ χραισμῇ σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο (6).
1. 2. 3. 4] α 66: αἴ κέν πως ἀρνῶν κνίσσης αἰγῶν τε τελείων (3).

Im fünften Tacte, als der dem Schlusstacte unmittelbar vorausgehenden Stelle, kann der Spondeus im ganzen nur als Ausnahme betrachtet werden, doch zeigt es sich bei griechischen Dichtern nur selten, dass er hier absichtlich um einen besonderen metrischen Effect hervorzubringen gewählt ist und mit dem Inhalte des Verses im Zusammenhange steht*).

5] α 21: ἀζόμενοι Διὸς υἱὸν ἑκηβόλον Ἀπόλλωνα (10).
1. 5] α 107: αἰέν τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι (5).
2. 5] α 14: στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος (4).
3. 5] α 472: οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο (2).
4. 5] α 226: οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι (1).

Sehr vereinzelt sind die Verse, in denen sich der fünfte Spondeus mit zwei oder mehr vorangehenden Spondeen verbindet:

*) Wie die schliessenden Spondeen in den Hexametern der Römer „ornandi poematis gratia“ Diomed. 464.

1. 2. 5] ε 661: βεβλήκειν· αἰχμὴ δὲ διέσσυτο μαιμώωσα.
2. 3. 5] α 232: ἦ γὰρ ἄν, Ἀτρείδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο.
3. 4. 5] α 339: πρός τε θεῶν μακάρων, πρός τε θνητῶν ἀνθρώπων.
1. 4. 5] β 123: εἴπερ γάρ κ' ἐθέλοιμεν Ἀχαιοί τε Τρῶές τε.
2. 4. 5] κ 359: φευγέμεναι· τοὶ δ' αἶψα διώκειν ὡρμήθησαν.
2. 3. 4. 5] α 11: οὕνεκα τὸν Χρύσην ἠτίμησ' ἀρητῆρα.
1. 2. 4. 5] λ 680: ἵππους δὲ ξανθὰς ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα.
1. 2. 3. 4. 5] λ 130: Ἀτρείδης· τὼ δ' αὖτ' ἐκ δίφρου γουναζέσθην.

Der vorletzte Vers heisst bei den Alten λογοειδής oder πολιτικός*), der letzte aus lauter Spondeen bestehende ὁλοσπόνδειος, ἰσόχρονος**), μονόσχημος σπονδειακός oder σπονδειάζων***); dasselbe Schema Il. ψ 221, Od. ο 334, φ 15, χ 175. 192. Doch wird mit σπονδειάζων auch jeder Hexameter bezeichnet, der an fünfter Stelle einen Spondeus hat. Gewöhnlich bildet, wie in den meisten der angeführten Beispiele, der fünfte Spondeus zusammen mit dem Schlussfusse ein einziges selbstständiges Wort, so dass hier also die bukolische Cäsur vorhanden ist. Seltener tritt die Cäsur nach der fünften Thesis ein†), wie Il. β 123 und π 306: ἔνθα δ' ἀνὴρ ἕλεν ἄνδρα, κεδασθείσης ὑσμίνης, am seltensten nach der sechsten Thesis: ἑστήκει μεὶς Il. τ 117, εὐρεῖα χθὼν δ 182, λ 741, φ 387. Nach dem fünften Spondeus findet sie sich in den Ausgängen Ἠῶ δῖαν Il. ι 242, λ 723, ς 255, Od. π 368, Ἠῶ δ' αὖτε Od. ψ 243, Ἠῶ κοῖτον Hesiod. Oper. 574, ὄφρ' εὖ εἰδῇς Il. ζ 150, υ 213, ἀλλ' εὖ εἰδὼς Od. β 170, ὄφρ' εὖ πᾶσαι Il. ς 52, ἱδρῶ πολλόν Il. κ 574, αἰδοῖ εἴκων Il. κ 238, καὶ παῖς εἴης Il. ι 57, ἦ παῖς ἄφρων Il. λ 389, ἐρισθενέος παῖς εἶναι Il. ν 54, εἴας' Ἕκτωρ Il. κ 299, δήμου φῆμις Od. ξ 239, Λητοῦς υἱός Hym. 2, 321, Scut. 202, κηρύσσω δ' ὁσίαν βασιλήιον, αἰτῶ δ' αὐγάν Eurip. fr. Phaeth. v. 66 (vgl. unten) ἵππου κρήνης Arat. 217 u. a. bei den Späteren (Gerhard lect. Apollon. p. 146).

*) Draco 140. 142. Isaak Monach. 183. Elias 78. 79. Herodian. p. 88 Furia. Pseudoplut. περὶ διαφορῶν. Schol. Heph. 167.

**) Draco 141 u. die übrigen in Anm. * genannten Stellen. Eustath. ad Od. φ 13.

***) Mar. Victor. 96. Maxim. Vict. 1958. Atil. Fortun. 340. Plotius 247.

†) Gerhard lect. Apoll. 142. Müller de cyclo Graecorum epico 139.

Viele dieser Beispiele lassen sich zwar leicht entfernen (ῥόα, πάις), doch darf im allgemeinen das Vorkommen der Cäsur nach dem fünften Spondeus nicht geleugnet werden.

Kyklischer Hexameter. Rhythmische Schemata. Stichische Hexameter der Lyrik und des Dramas.

Ursprünglich ist der Dactylus und Spondeus des Hexameters ein vierzeitiger Tact und gehört also dem γένος ποδικὸν ἐν λόγῳ ἴςῳ an; nur so entspricht der Rhythmus dem Inhalte der heroischen Poesie. Als sich aber im weiteren Verlaufe der Rhythmik neben der vierzeitigen auch noch die kyklische Messung der Dactylen geltend machte, da lag es nahe, dass der Rhapsode beim Vortrage bewegter und feuriger Stellen die kyklische Messung auch auf den heroischen Hexameter ausdehnte. So z. B. in dem Verse αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής, von welchem Dionysius de comp. verb. 17 berichtet, dass die θέςις als irrationale Länge und der ganze Tact wie ein Trochäus, also kyklisch gemessen wurde. Bei dieser Messung ist der Vers 18-zeitig wie das iambische Trimetron, und kann gleich diesem eine einzige Reihe von 3 dipodischen βάςεις bilden:

– ◡ ◡ – ◡ ◡	– ◡ ◡ – ◡ ◡	– ◡ ◡ – ◡̄
βάςις	βάςις	βάςις

Bei einer solchen Messung kann aber der Vers nicht mehr ἑξάμετρον genannt werden, denn er enthält nicht mehr ἕξ βάςεις (μονοποδικαί), sondern τρεῖς βάςεις (διποδικαί) und muss deshalb so gut wie der iambische Trimeter ein (kyklisch-dactylisches) τρίμετρον (κατὰ διποδίαν) genannt werden. Dies war nun auch in der That der Fall, wie wir durch eine wichtige aus Aristoxenus stammende Stelle über die verschiedene Messung des aus 6 dactylischen Tacten bestehenden Verses belehrt werden. Sie ist erhalten bei Mar. Victor. p. 93:

Habet autem sedes sex, quas Aristoxenus musicus χώρας *vocat. recipit autem pedales figuras tres. has Graeci dicunt* ποδικὰ σχήματα. *Nam aut*

(I) *in sex partes divitur per monopodiam, aut*

(II) *in tres per dipodiam et fit trimetrus, aut*

(III) *in duas per* κῶλα *duo, quibus omnis versus constat, dirimitur.*

Wir beginnen mit der an dritter Stelle (III) angegebenen rhythmischen Gliederung. Sie kann sowohl bei vierzeitiger wie bei dreizeitiger (kyklischer) Messung des dactylischen Tactes stattfinden:

	Κῶλον (Tripodie)			κῶλον (Tripodie)		
vierzeitig	2 2 – ◡ ◡	2 2 – ◡ ◡	2 2 – ◡ ◡	2 2 – ◡ ◡	2 2 – ◡ ◡	2 2 – ⏑
kyklisch	2 1 – ◡ ◡	2 1 – ◡ ◡	2 1 – ◡ ◡	2 1 – ◡ ◡	2 1 – ◡ ◡	2 1 – ◡
	βάcιc μονοποδ	βάcιc μονοπ.	βάcιc μονοπ.	βάcιc μονοπ.	βάcιc μονοπ.	βάcιc μονοποδική.

Ἑξάμετρον δίκωλον.

Je drei 4-zeitige oder 3-zeitige Tacte bilden zusammen ein κῶλον (eine tripodische Reihe). Die Zerfällung in 2 Reihen ist beim Hexameter die häufigste, Mar. Victor. sagt geradezu: quibus omnis versus constat, es ist aber auch hier das in der Parallelstelle p. 71 gebrauchte κατὰ τὸ πλεῖςτον zu ergänzen*).

Zugleich bei dieser Gliederung (III) findet auch die unter (I) angegebene Messung nach 6 Monopodieen statt. Das aus 3 dactylischen Tacten bestehende κῶλον zerfällt nämlich nach S. 128 in 3 monopodische Tactabschnitte, welche bei Aristoxenus cημεῖα, bei den Metrikern βάcειc genannt werden — der ganze Vers besteht mithin aus 6 monopodischen Basen. In dem Originale, welches dem Marius Victorinus zu Grunde liegt, können nicht alle drei Eintheilungen [(I) (II) (III)] durch das disjunctive aut getrennt gewesen sein, da die Gliederung (I) und (III) sich keineswegs einander ausschliessen.

Anders ist dies bei der unter II enthaltenen, den Vers zum „τρίμετρον“ umstaltenden dipodischen Gliederung. Sie kann nur dann vorkommen, wenn die Tacte die kyklische dreizeitige Messung haben.

kyklisch	2 1 2 1 – ◡ ◡ – ◡ ◡	2 1 2 1 – ◡ ◡ – ◡ ◡	2 1 2 1 – ◡ ◡ – ◡
iambisch	◡ – ◡ –	◡ – ◡ –	◡ – ◡ –
	βάcιc διποδική	βάcιc διποδική	βάcιc διποδική

Τρίμετρον μονόκωλον.

Sowohl der in erster Reihe stehende kyklische Vers wie der zum

*) Mar. p. 71 *Omnis autem versus* κατὰ τὸ πλεῖςτον *in duo cola dividitur.*

Vergleich darunter gesetzte iambisehe Vers wird in 3 Dipodieen zerfällt. Diese gelten als βάϲειϲ, der ganze Vers besteht mithin aus 3 βάϲειϲ und ist als solcher ein τρίμετρον d. i. eine einheitliche Reihe, ein einziges Kolon. Ein grösseres als ein 18-zeitiges Megethos kann eine solche Reihe nach S. 127 nicht haben, deshalb gestattet auch nur der 18-zeitige kyklische, nicht der 24-zeitige aus sechs 4-zeitigen dactylischen Tacten gebildete Vers eine dem iambischen Trimetron analoge Messung.

Der aus sechs 4-zeitigen dactylischen Tacten bestehende Vers ist hiernach immer ein aus 2 tripodischen Reihen bestehendes Hexametron (ἑξάμετρον δίκωλον), der aus 6 kyklisch-dactylischen Tacten bestehende Vers kann sowohl ein ἑξάμετρον δίκωλον wie auch ein τρίμετρον μονόκωλον sein.

Wie bereits oben bemerkt, kann beim epischen Hexameter die kyklische Messung nur in einzelnen Fällen angewandt sein. Auch in den kitharodischen Nomen des Terpander und seiner Nachfolger, in den Hymnen und Proömien, überhaupt in der ernsten hieratischen Lyrik musste der Inhalt jener Verkürzung zum dreizeitigen Tacte widerstreben. Alkmans Dactylen, deren stichische Composition durch fr. 21 bezeugt wird, haben durchgehends rein dactylisches Schema, ohne inlautende Spondeen; wahrscheinlich müssen wir schon hier das Eintreten der kyklischen Messung annehmen. Noch wahrscheinlicher gilt das letztere von den Hexametern der lesbischen Erotiker, die dieses Maass zu Hymenäen (Sapph.) und wie es scheint zu Skolien (Alcaeus fr. 92) und Erotika (Sapph. fr. 31. 32) gebrauchten. Die übrigen dactylischen Metra der Lesbier wenigstens hatten durchgehends kyklische Messung, wie aus dem freien (willkürlich spondeischen, iambischen, trochäischen, pyrrhichischen) Anfangstacte derselben hervorgeht, welche in einzelnen Gedichten selbst für den dactylischen Hexameter zugelassen wurde (Alcaeus fr. 45. 46), der dann αἰολικὸν ἔποϲ genannt wird (§ 33).

Kyklisch sind ferner die Hexameter der Bukoliker an den zahlreichen Stellen, in denen Gesänge enthalten sind. Darauf weist nämlich die gerade in diesen Singpartieen vorherrschende Cäsur nach dem vierten Tacte, die eben wegen des häufigen Gebrauchs bei den Bukolikern βουκολική genannt wird. Theoer. 1, 79:

ἄρχετε βωκολικᾶϲ, Μῶϲαι φίλαι, — ἄρχετ' ἀοιδᾶϲ.
ἦνθον τοὶ βῶται, τοὶ ποιμένεϲ, — ᾡπόλοι ἦνθον,

πάντες ἀνηρώτευν τί πάθοι κακόν. — ἦνθ' ὁ Πρίηπος
κῆφα· Δάφνι τάλαν τί τὺ τάκεαι; — ἁ δέ τε κώρα
πᾶσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα — ποσσὶ φορεῖται.

Die Cäsur steht hier im Zusammenhange mit dem Rhythmus des kyklischen Hexameters, der nicht in Tripodieen, sondern in Dipodieen zerfällt; die dipodische Gliederung wird durch die Absonderung der letzten Dipodie hervorgehoben. Besonders bezeichnend ist es dabei, dass diese Cäsur in den erzählenden Stellen der Bukoliker nicht häufiger ist als in der epischen Poesie — die kyklische Messung passt nur zu einem im bewegten oder leichten volksmässigen Tone gehaltenen Melos; auch von solchen Gesängen, die wie Theocr. 15, 104 ff. sich dem ernsteren Hymnentone anschliessen, ist die Häufung der bukolischen Cäsuren und dem entsprechend die kyklische Messung ausgeschlossen, während sie dagegen wieder in den Monodieen der Tragödie an ihrer Stelle ist (vgl. unten).

Ausser der kyklischen Messung und der dadurch bedingten Cäsur bildet die strophische Composition eine Eigenthümlichkeit in den Hexametern der Lyriker. Das ganze Gedicht nämlich zerfiel in gleiche Versgruppen, indem sich stets eine gleiche Anzahl von Versen durch den Inhalt zu einem Ganzen, einer isometrischen Strophe vereinigte; oft schied ein gemeinschaftlicher Refrain die einzelnen Strophen auch äusserlich von einander ab. Eine solche Anordnung wird uns von Hephästion p. 60. 65 für die isometrischen Gedichte des zweiten und dritten Buches der Sappho berichtet, in denen sich je zwei Verse zu einer distichischen Strophe zusammenschlossen. Dass auch in Sappho's Hexametern eine strophische Gliederung vorkam, das geht aus der Catullischen Nachbildung eines Sappho'schen Hymenäus hervor (Catull. 61): der Eingang und der Schluss dieses Gedichtes besteht aus tetrastichischen, die mittlere Partie aus pentastichischen Strophen, die im Wechselgesange der Jünglinge und Jungfrauen vorgetragen werden; der Wechsel der Halbchöre wird jedesmal durch ein zwischen die Strophen tretendes Epiphonem, den Gesammtruf der ganzen versammelten Hochzeitsschaar, bezeichnet. Wie weit jedoch die strophische Composition in den hexametrischen Gedichten der griechischen Lyriker ausgedehnt war, lässt sich bei der Kargheit der Fragmente nicht mehr ermitteln. In den Gesangpartieen der Bukoliker ist sie mit Vor-

liebe, doch keineswegs durchgängig angewandt. 14 distichische Strophen finden sich Theocr. 10, 23, die eine Hälfte von Battus, die andere von Milon gesungen; 14 tristichische Strophen Theocr. 3, 12, denen als Eingang 3 distichische Str. vorausgehen; 4 tetrastichische Str. Theocr. 8, 63—70, 72—80, im Wechselgesange unter Menalkas und Daphnis vertheilt; 13 pentastichische Theocr. 2, 58 mit 8 vorausgehenden tetrastichischen, vor einer jeden ein Refrain; in 6 hexastichische St. zerfällt vermuthlich das Adoniazusenlied *) Theocr. 15, 104—144; 3 heptastichische Str. finden sich in dem Terzett Theocr. 9, 7—13. 15—21. 30—36. Die meisten dieser Gedichte gehören in die Klasse der μεταβολικά, wie das von Hephästion p. 75 erwähnte 14-strophige Gedicht Alkmans. Da Alkman auch sonst isometrische Strophen verfasst (eine tristichische aus dactylischen Tetrapodieen führt Maxim. Planud. V, 510 an), so ist auch vielleicht eine strophische Gliederung der Hexameter bei ihm vorauszusetzen.

Die Tragödie gestattet erst in der späteren Zeit den stichischen Gebrauch der Hexameter für monodische Gesänge, doch auch hier nur selten und nur in dem beschränkten Umfange von 4—6 Versen. Bei Euripides gehören zwei Stellen hieher, Troad. 595—601 und Fr. Phaeth. v. 66 ff., wo die Abtheilung in Tetrapodieen und Dipodieen unrichtig ist:

ὠκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες, εὐφαμεῖτ', ὦ,
ἐκτόπιοι τε δόμων ἀπαείρετε, ὦ ἴτε λαοί.
κηρύϲϲω δ' ὁϲίαν βαϲιλήιον, αἰτῶ δ' αὐγὰν
εὐτεκνίαν τε γάμοιϲ, ὧν ἔξοδοϲ ἅδ' ἕνεχ' ἥκει.

Beide Stellen haben durchgängig bukolische Cäsur; an die erstere schliesst sich eine andere aus dactylischen Tetrapodien und Hexametern bestehende Monodie, an die zweite dialogisches

*) Die Anfangsverse der Strophen 104, 112, 119, 125, 131, 136. In der letzten Strophe sind Vers 140—142 Interpolation, daher auch das unpassende Πελοπηιάδαι (jetzt in Πελοπηιαδᾶν verändert). In der fünften Strophe eine Lücke von 1 Vers, in der zweiten vielleicht Vers 115 unächt (?). — Längere als heptastichische Strophen lassen sich nicht mit Sicherheit nachweisen, denn es ist vielleicht nicht vom Dichter beabsichtigt, dass Theocr. 6 der Gesang des Daphnis in 2 × 7, der des Damöt in 2 × 10 Verse zerfällt. Die strophische Gliederung anderer Gedichte der Bukoliker darzulegen, würde zu weit führen.

Maass. Bei Sophokles finden sich 4 Hexameter Philoct. 839 als Zwischenmonodie eines Chorliedes, wie bei Euripides mit durchgängiger bukolischer Cäsur, und 5 Hexameter Trachin. 1018 als Mesodikon zwischen zwei monodischen Strophen des Herakles, die ebenfalls zum grössten Theil aus Hexametern bestehen. Die bukolische Cäsur weist auf kyklische Messung; auffallend ist es, dass G. Hermann epitom. § 299 gerade für die tragischen Hexameter eine vierzeitige, dagegen für die epischen eine kyklische Messung annimmt.

Einen ausgedehnteren Gebrauch hat der Hexameter in der Komödie, die in bald längeren, bald kürzeren Partien namentlich die hexametrische Orakelpoesie parodirt. Der Vortrag dieser Stellen ist natürlich ebenso wenig ein melischer wie im iambischen Dialog; oft sind einzelne Trimeter den Hexametern untermischt. Dahin gehört Equit. 195, 1015, 1030, 1054, 1066, 1082, Pax 1063—1113, Aves 967, Lysistr. 770. Aehnlich werden Pax 1270—1301 heroische Hexameter zur Verhöhnung des kriegslustigen Lamachos gebraucht. Auch die Fragmente der übrigen Stücke zeigen eine grosse Vorliebe der älteren Komödie für dergleichen parodirende Hexameter, fast überall gegen die Orakel gerichtet. — Nur einmal finden wir stichische Hexameter in einer melischen Stelle, nämlich in dem Processionsgesange am Schlusse der Ranae; hier war dem Scholiasten zufolge ein Aeschyleisches Chorikon das Vorbild des Aristophanes.

§ 31.

Das elegische Distichon und die dactylischen Strophen des Archilochus.

Die epische und hieratische Poesie fand in der gleichmässigen Folge des Hexameters den Rhythmus, welcher dem ruhigen Ernste des Inhalts den angemessensten Ausdruck verlieh. Anders die subjective Lyrik, die sich in dem Wechsel und den Gegensätzen individueller Stimmungen bewegte und deshalb eine grössere Mannigfaltigkeit des Rhythmus verlangte. Zwar behielt der Hexameter als ein längst ausgebildetes, durch den Gebrauch geheiligtes Maass auch in der Lyrik fortwährend seine Stelle, aber er musste sich mit anderen Reihen zu einem wechselvolleren und

bewegteren Metrum vereinen, wenn die innere Bewegung des Dichters ihr rhythmisches Abbild finden sollte. So entstehen die dactylischen Strophen der ionischen Lyriker: die **akatalektische Tripodie** des Hexameters verbindet sich bald mit einer gleich grossen **katalektischen**, bald mit einer **tetrapodischen** Reihe. Im ganzen sind es drei distichische Formen, die uns diese Stufe in der Entwickelung des dactylischen Metrums repräsentiren.

1. **Das elegische Distichon.** Das akatalektische Hexametron wird mit einem dikatalektischen Hexametron verbunden. Zu den beiden akatalektischen Tripodien des Hexameters treten nämlich zwei katalektische Tripodieen als zweiter Vers hinzu:

⏖ – ⏖ – ⏖   ⏖ – ⏖ – ⏒
⏖ – ⏖ –   ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏒

Die beiden katalektischen Reihen sind durch stete Cäsur von einander getrennt*), aber sie bilden zusammen wie die akatalektischen Reihen des Hexameters einen einzigen Vers, der bei den Metrikern Elegeion und nur misbräuchlich Pentameter genannt wird**), und daher wird, obwohl in ihrer Mitte eine Pause stattfindet***),

*) Hephaest. 53: Δεῖ δὲ τὸ ἐλεγεῖον τέμνεϲθαι πάντωϲ καθ' ἕτερον τῶν πενθημιμερῶν· εἰ δὲ μή, ἔϲται πεπλημμελημένον, οἷον τὸ Καλλιμάχου (fr. 192 Bent.)

ἱερεὰ νῦν δὲ Διοϲ|κουρίδεω γενεή.

Einen ähnlichen Vers führt Mar. Victor. 154 an: ἡμεῖϲ δ' εἰϲ Ἑλλήϲ|ποντον ἀπεπλέομεν. Diese Wortbrechungen im Elegeion sind eben so seltene Ausnahmen wie zwischen dem Hexameter und Pentameter. Simonid. 134: ἦ μέγ' Ἀθηναίοιϲι φόωϲ γένεϲθ' ἡνίκ' Ἀριϲτογείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιοϲ. Nicomach. ap. Steph. 20: οὗτοϲ δή ϲοι ὁ κλεινὸϲ ἀν' Ἑλλάδα πᾶϲαν Ἀπολλόδωροϲ· γιγνώϲκειϲ τοὔνομα τοῦτο κλύων. Brunck anal. 2 p. 384: θῆκε δ' ὁμοῦ νούϲων τε κακῶν Ζωάγρια Νικομήδηϲ, καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

**) Hephaest. 52. Aristid. 52. Schol. Heph. 171. 207. Draco 161 = Isaak Monach. 186. Elias 79. Schol. ad Dion. Thrac. 2, 749 Anecd. Bekk. Terent. Maur. v. 1721. Mar. Victor. 146. 148. 154. Diomed. 477. 485. Plotius 256. 261. Mallius Theod. 4. Beda 2366. Gewöhnlich als 2 πενθημιμερῆϲ gemessen, daneben aber auch die Eintheilung: τὴν πρώτην καὶ τὴν δευτέραν (χώραν) ἀπὸ δακτύλου καὶ ϲπονδείου ἀδιαφόρωϲ . . ., τὴν δὲ τρίτην ἐκ ϲπονδείου, τὴν δὲ τετάρτην καὶ τὴν πέμπτην ἐξ ἀναπαίϲτου, daher τινὲϲ μὲν πεντάμετρον αὐτό φαϲιν εἶναι.

***) Von den beiden zweizeitigen spricht auch Augustin. de mus. 4, 14: *Cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine, qualis iste est*

gentiles nostros | inter oberrat equos.

Sensisti enim, ut opinor, me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Aehnlich Quintil. Inst. 9, 7, 98.

weder ein Syllaba anceps noch Hiatus*) zwischen beiden zugelassen. Die Zusammenziehung der Kürzen ist nur in der ersten Reihe des Elegeions gestattet, in der sich gewöhnlich ein Spondeus und Dactylus neben einander finden; die zweite Reihe lässt keine Contraction zu, daher hier stets zwei Dactylen erscheinen**). Weitere Gesetze für die Bildung des Pentameters traten erst bei den Elegieen-Dichtern der Römer auf.

Die rhythmische Ausdehnung und Gliederung der Reihen ist in beiden Versen des elegischen Distichons dieselbe, aber in dem zweiten unterbricht die doppelte Katalexis die Continuität des Gesanges; zweizeitige Pausen hemmen den ruhig fortlaufenden Gang, der θέcιc folgt eine θέcιc ohne vermittelnden schwachen Taettheil und so wird das elegische Metrum ein Abbild des bewegten Gemüthes, das sich der Aussenwelt unbefriedigt und kämpfend entgegenstellt, oder in unvermittelten Gegensätzen auf- und abwogt und die widerstrebenden Gedanken nicht zu vereinen weiss. Dem ethischen Charakter des Rhythmus entspricht der aulodische Vortrag; während zum Hexameter die ruhige Kithara erklang, begleiten die ergreifenden und durchdringenden Töne der Flöte den elegischen Gesang. Wenn auch nicht Heimatland***), aber sicherlich die vornehmste Pflegstelle der Elegie ist Ionien, wo das hellenische Leben zuerst aus der schönen Harmonie mit sich selber und der Aussenwelt heraustrat. Hier ruft Kallinus, den Untergang der Freiheit voraussehend, die Ephesier aus träger Ruhe zum feindlichen Kampfe auf, wie später Tyrtäus bei der erschütterten Verfassung Sparta's und den Gefahren des Messenischen Krieges die Bürger zum Festhalten an der alten Ordnung und zu muthiger Thatkraft zu begeistern sucht. Archilochus singt seine Elegieen im Kampfe mit dem Missgeschicke des eignen viel-

*) Die Ausnahmen wie λήcομαι, ἀρχόμενοc | οὐδ' ἀναπαυόμενοc Theogn. 2, δειλῶν τοι τελέθει | ὀξυτέρη κραδίη Theogn. 356 stehen den kurzen θέcειc und Hiaten des Hexameters analog, worüber der allgemeine Theil der Metrik unter der Prosodie § 7. 8. Schon die alten Metriker haben sie beachtet, daher Mar. Victor. 150: *Observabis autem, ne novissima syllaba prioris coli . . . brevis sit . . ., quamvis quidam . . . non sunt deterriti quin brevi syllaba prius colon concluderent.* Diomedes 502. Terent. Maur. l. l. — Elias l. l. lehrt geradezu: cυνίcταται ἐκ πενθημιμερῶν τόμων ἑκατέραc ἐχούcηc cυλλαβὴν ἀδιάφορον, und in der That nahmen spätere Griechen, wie Gregor von Nazianz, weder an einer kurzen Schlusssilbe der ersten Reihe, noch an dem Hiatus Anstoss.

**) Daher Mar. Victor. 147: κινητικοὶ πόδεc . . . *usque ad tomen*, Hephaest. l. l.: τὸ δὲ πρότερον κινουμένουc ἔχει τοὺc δύο πόδαc.

***) Früher als Archilochus und Kallinus ist der peloponnesische oder böot. ἐλεγείων ποιητήc Klonas Plut. Mus. 3. 4. 5 (nach Glauk. Rheginus).

bewegten Lebens; noch subjectiver ist der schwermüthige Ton in Mimnermus' Elegieen, der in ihnen die Leiden seiner Liebe klagt und vergebens nach den Gütern der Jugend und des frohen Lebensgenusses sich sehnt. Gleichzeitig hat das elegische Maass aber auch in der aulodischen Nomenpoesie eine weit ausgedehnte Stelle; Klonas, Polymnastus, Sakadas heissen ἐλεγείων ποιηταί, ganze Nomen werden als ἔλεγοι bezeichnet*), und auch Mimnermus trug zum Flötenspiel einen elegischen Nomos, den νόμος κραδίας, vor**). Die Elegie war hier hauptsächlich das Metrum für Grabes- und Todtenklagen***), und hiernach dürfte die Annahme nicht fern liegen, dass sie überhaupt im Threnos am frühesten gebraucht ist und erst von hier aus in andere Gebiete der subjectiven Lyrik Eingang gefunden hat. Der threnodische Gebrauch in der aulodischen Nomenpoesie führte späterhin zu den elegischen ἐπιγράμματα ἐπικήδεια, an die sich dann die in gleichem Maasse gehaltenen ἐπιγράμματα ἀναθηματικά anschlossen. Die Epigramme entbehren natürlich der aulodischen Begleitung; ein gleiches berichtet Athenäus 14, 632 d auch schon von den paränetischen Elegieen des Xenophanes, Solon, Theognis, Phokylides und Periander. Gerade die für die blosse Lectüre geschriebenen Elegieen, die grösstentheils einen symposischen, erotischen oder paränetischen Stoff behandelten, wurden später eine sehr beliebte und vielfach gepflegte Dichtungsart, in der aber der ursprüngliche Charakter mehr und mehr zurücktrat. Ja sogar in der Stellung der beiden Verse des Distichons verliess man hin und wieder die alte Form; so stellte Dionysius Chalkus das Elegeion dem Hexameter voraus (Athen. 13, 602 e), die späteren Epigramme und Inschriften lassen dem Pentameter oft mehrere Hexameter vorangehen, und es finden sich auch Inschriften, die bloss aus Pentametern bestehen.

Dem Bildungsprincipe des elegischen Distichons gehören zwei andere distichisch-dactylische Strophen an, die zuerst von Archilochus gebildet, aber uns in keinem griechischen Gedichte, son-

*) Plut. de mus. 3. 4. 8. Strabo 14, 643. Paus. 10, 7, 3. Plato rep. 3, 399

**) Plut. de mus. 8.

***) Vgl. die νόμοι ἐπιτυμβίδιοι des Olympus Poll. 4, 78. Ὄλυμπον ἐπὶ τῷ Πύθωνι ἐπικήδεια αὐλῆcαι Λυδιcτί Aristox. ap. Plut. Mus. 15, und dessen νόμοι Φρύγιοι καὶ Λύδιοι . . . τὸ δὲ νηνιατόν ἐcτι μὲν Φρύγιον Pollux 4, 79 (cf. θῆλυ δὲ τὸν αὐλὸν τὸν Φρύγιον γοερόν τε ὄντα καὶ θρηνώδη Aristid. 101), schol. Equit. 9.

dern nur in römischen Nachbildungen, hauptsächlich des Horaz, erhalten sind. Es sind folgende:

2. Zu dem Hexameter tritt als zweiter Vers die katalektisch-dactylische Tripodie (die zweite Hälfte des Pentameters, *hemistichium pentametri* Mar. Victor. 234), Hor. Od. 4, 7:

> *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis*
> *arboribusque comae.*

Ebenso Auson. Parent. 26, Terent. Maur. 1803 ff. Die Strophe besteht aus drei rhythmisch gleichen Reihen, zwei akatalektischen und einer katalektischen Tripodie; die zweizeilige Pause tritt nur am Ende ein und daher ist der Rhythmus weniger bewegt als im elegischen Distichon. Im Tone jedoch schliesst sich das Horazische Gedicht den alten Elegieen an („der Frühling kommt und die Erde verjüngt sich zu neuem Leben, doch unser wartet der Tod"). Den Archilochischen Ursprung des Metrums bezeugt Terent. Maur. a. a. O.; auch sonst hat Archilochus die katalektische dactylische Tripodie als epodischen Schluss gebraucht.

3. Zu dem Hexameter tritt als zweiter Vers die dactylische Tetrapodie mit spondeischem (trochäischem) Auslaut und wie der Hexameter an allen Stellen der Contraction fähig. Hor. Od. 1, 28:

> *Te maris et terrae numeroque carentis arenae*
> *mensorem cohibent, Archyta.*

Ebenso Od. 1, 7. Epod. 12. Unter den Fragmenten des Archilochus ist nur ein einziger hierher gehörender Vers erhalten, vgl. Hephaest. 23: καὶ τὸ τετράμετρον εἰς διςύλλαβον καταληκτικὸν ᾧ πρῶτος μὲν ἐχρήσατο Ἀρχίλοχος*) ἐν ἐπῳδοῖς·

φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι.

Wie der zweite Vers (die Tetrapodie), so ist wahrscheinlich auch der vorangehende sechstactige Vers nach dipodischer Basis gegliedert, mithin kyklisch zu messen:

_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ _ ◡̄
_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ' _ ◡ ◡ _ ◡̄

*) Schol. Hephaest. 164. Mar. 159 Diomed. 508 Archilochium metrum (dagegen p. 522 Asclepiadeum).

§ 32.

Dactylen der Lesbischen Erotiker und Anakreons.

(Aeolische Dactylen.)

Die Lyrik des Alcäus und der Sappho wendet sich vorzugsweise den Logaöden zu, doch sind in ihr auch die dactylischen Metra zahlreich vertreten, hauptsächlich in leichten erotischen und symposischen Liedern von weniger leidenschaftlichem Inhalte. In ähnlicher Weise, aber minder häufig werden dieselben auch von Anakreon gebraucht. Dem Inhalte der Poesie entsprechend ist auch der Rhythmus leicht und einfach: gleiche Reihen kyklischer Dactylen, ohne Pausen und Rhythmenwechsel, folgen in stichischer Composition aufeinander, doch so, dass sich gewöhnlich je zwei Reihen durch den Gedankenabschnitt zu einer distichischen Strophe verbinden*). Die häufigste Reihe ist die Tetrapodie, die bei Archilochus nur in Verbindung mit dem ἡρῷον vorkam, aber schon seit Alkman über die übrigen dactylischen Reihen vorwiegt. Ausser der Tetrapodie wird die Pentapodie und Hexapodie gebraucht, von denen auch die letztere bei ihrer kyklischen Messung im Gegensatze zum epischen Hexameter eine einzige Reihe ausmacht. Der Auslaut der Reihe besteht entweder in einem mit dem Trochäus wechselnden Spondeus, oder in einem vollen Dactylus, dessen Schlusssilbe als Versende beliebig verlängert werden kann. Diese zweite Form des Auslautes findet sich aber nur bei den äolischen Dichtern, nicht bei Anakreon, der dagegen die dactylischen Reihen auch katalektisch mit dem schweren Taecttheile schliesst. Auch im Anlaut der Reihe findet sich bei den Aeoliern eine zum Theil durch das kyklische Maass hervorgerufene Eigenthümlichkeit, nämlich den freien Anfangstact. Weil nämlich der kyklische Dactylus in seiner rhythmischen Geltung dem Trochäus gleich steht, so wird im ersten Tacte mit Ausschluss des Dactylus an Stelle des Spondeus auch der Trochäus gesetzt, ja es wird sogar der Iambus und Pyrrhichius zugelassen, so dass also eine jede dyadische Sylbengruppe

*) Dies ist ausdrücklich von den dactylischen Pentapodieen der Sappho bezeugt Hephaest. 25. 60. 65.

(Spondeus, Trochäus, Iambus, Pyrrhichius) den Anfang der Reihe bilden kann:

⏗ – ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏒
⏗ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏒
⏑́ – ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏒
⏑́ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏒

Die Zulassung des Iambus und Pyrrhichius erklärt sich durch den stärkeren Ictus, der auf der θέcιc des ersten Tactes als der Haupt-θέcιc der ganzen Reihe seine Stelle hat und auch einer kurzen Silbe ein solches Gewicht zu verleihen im Stande ist, dass sie die Function einer Länge übernehmen kann. Doch muss dies immerhin als eine metrische Freiheit betrachtet werden, von der im dactylischen Metrum bloss die äolischen Erotiker Gebrauch machten; Anakreon wie alle übrigen Dichter lassen im ersten Tacte nur den Dactylus oder Spondeus zu. Aber auch bei Alcäus (fr. 47) und Sappho (fr. 102. 28) finden sich dactylisch anlautende Reihen; wahrscheinlich gehören dieselben solchen Gedichten an, in denen überhaupt der freie Anfangstact ausgeschlossen war; auch durch die inlautenden Tacte unterscheiden sich diese Reihen, indem sie wie die dactylischen Reihen Anakreons die Contraction der inlautenden Dactylen zulassen, während in den mit freiem Anlaute beginnenden die inlautenden Tacte durchgängig Dactylen, niemals Spondeen sind*) — Die hierher gehörenden Metra sind folgende.

1. Tetrapodieen.

a. Mit dactylischem Auslaut, gewöhnlich mit freier Basis, Sappho fr. 40: Ἔροc δαὖτέ μ' ὁ λυcιμελὴc δόνει | γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον. || fr. 41: Ἄτθι, coὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο | φροντίcδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ. || fr. 42: Ἔροc δαὖτ' ἐτίναξεν ἐμοὶ φρέναc | ἄνεμοc κατ' ὄροc δρύcιν ἐμπεcών. Der Vers des Alcäus fr. 57: οἶνοc καὶ φίλε παῖ καὶ ἀλάθεα ist vielleicht eine unvollständige Pentapodie, cf. Theocrit. 29, 1 und Schol. Plat. p. 377: „καὶ Θεόκριτοc“. — Dactylischer

*) Fälschlich lassen Schol. B Heph. 165, Tricha 270 auch Spondeen statt der Dactylen zu; richtig Hephaest. 24: τὸν μὲν πρῶτον ἔχει πόδα πάντωc ἕνα τῶν διcυλλάβων ἀδιάφορον ἤτοι cπονδεῖον ἢ ἴαμβον ἢ τροχαῖον ἢ πυρρίχιον, τοὺc δὲ ἐν μέcῳ δακτύλουc πάνταc, Schol. A Heph. 163. Draco 167 = Isaak Monach. 191. Johann. Tzetzes Anecd. Oxon. 3, 315. — Mar. Victor. 151. Servius 375.

Anlaut findet sich Sapph. fr. 102; ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι, Alcaeus fr. 47: ἄλλοτα μὲν μελιάδεος, ἄλλοτα δ' | ὀξυτέρω τριβόλων ἀρυτήμενοι.

b. Mit spondeischem Auslaut Sapph. fr. 98: Θυρώρῳ πόδες ἐπτορόγυιοι | τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα | πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν. | fr. 113: μήτ' ἐμοὶ μέλι μήτε μέλισσα. || fr. 43: ὅτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει. Dasselbe Metrum in stichischer Composition auch bei Anakreon Hephaest. p. 39, ohne Freiheit des Anlauts, fr. 67. 68: ἀδυμελές, χαρίεσσα χελιδοῖ. | μνᾶται δηὖτε φαλακρὸς Ἄλεξις. Dactylischer Anlaut verbunden mit Contraction der inlautenden Dactylen auch bei Sappho fr. 28: σκιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας μαψυλάκαν γλῶσσαν πεφύλαχθαι. Es ist unnöthig, diese Verse als dimetra adoniaca anzusehen, sie sind gewöhnliche Tetrapodieen ohne freie Basis, und eben deshalb ist die Zusammenziehung im Inlaute gestattet.

2. Pentapodieen.

Nur bei Sappho und Alcäus sowie seinem Nachahmer Theokrit, aber nicht bei Anakreon nachzuweisen. Sie haben stets den freien Anfangstact.

a. Mit dactylischem Auslaut (Σαπφικὸν τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον). In diesem Metrum hatte Sappho die Gedichte ihres zweiten Buches geschrieben (Hephaest. p. 42. 65.), fr. 32: μνάσεσθαί τινά φαμι καὶ ὕστερον ἀμμέων., fr. 33: ἠράμαν μὲν ἐγὼ σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πόκα. fr. 34: σμικρά μοι πάις ἔμμεν ἐφαίνεο κἄχαρις. | fr. 35: ἄλλα μὴ μεγαλύνεο δακτυλίω πέρι. | fr. 36: οὐκ οἶδ' ὅττι θέω· δύο μοι τὰ νοήματα. | fr. 37: ψαύην δ' οὐ δοκίμοιμ' ὀράνω δύσι πάχεσιν. Hierher wahrscheinlich auch Sapph. fr. 101. Aus einem Skolion des Alcäus sind uns schol. Vesp. 1234 die Verse erhalten ὤνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος | ἀντρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἁ δ' ἔχεται ῥοπᾶς. Ein vollständiges Gedicht besitzen wir in der Nachahmung eines Alcäischen Paidikons Theocr. 29, welches sich, wie die im gleichen Metrum geschriebenen Gedichte der Sappho, in distichische Strophen zerlegt, wenn wir v. 9 hinter v. 18 stellen, wohin er dem Sinne nach gehört, vgl.

7 Χὤταν μὲν τὺ θέλῃς, μακάρεσσιν ἴσαν ἄγω
ἀμέραν· ὄκα δ' οὐκ ἐθέλῃς τύ, μάλ' ἐν σκότῳ.

10 ἀλλ' εἴ μοί τι πίθοιο, νέος προγενεστέρῳ,
τῷ καὶ λώιον αὐτὸς ἔχων ἔμ' ἐπαινέσαις·

und

16 καἴ κέν σευ τὸ καλόν τις ἰδὼν ῥέθος αἰνέσαι,
τῷ δ' εὐθὺς πλέον ἢ τριέτης ἐγένευ φίλος·
18 τὸν πρᾶτον δὲ φιλεῦντα τριταῖον ἐθήκαο,
9 πῶς ταῦτ' ἄρμενα τὸν φιλέοντ' ἀνίαις διδῶν;

b. Mit spondeischem Auslaut Sappho fr. 39: ἦρος ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀηδών. fr. 104: τίῳ σ', ὦ φίλε γάμβρε, καλῶς εἰκάσδω | ὄρπακι βραδίνῳ σε κάλιστ' εἰκάσδω. fr. 38: ὡς δὲ παῖς πεδὰ μάτερα πεπτερύγωμαι. Vielleicht auch fr. 32.

3. Hexapodieen.

a. Mit spondeischem Auslaut. Neben der gewöhnlichen Form des heroischen Hexameter mit dactylischem oder spondeischem Anlaut (s. S. 18) bilden die Aeolier auch eine Form mit freiem Anfangstacte, αἰολικὸν ἔπος genannt, Hephaest. 41. So Alcäus fr. 45: κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι | εἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἐμοὶ γεγενῆσθαι. fr. 46: ἦρος ἀνθεμόεντος ἐπάιον ἐρχομένοιο, | ἐν δὲ κίρνατε τῷ μελιάδεος ὄττι τάχιστα. Ob Sapph. fr. 30. 31 hierher zu rechnen, ist fraglich.

b Mit schliessender θέσις nur in einem einzigen Verse des Anakreon fr. 69: καλλίκομοι κοῦροι Διὸς ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς.

§. 33.

Dactylische Chorlieder bei Alkman, Stesichorus und Ibykus.

(κατὰ δάκτυλον εἶδος.)

Während sich die Dactylen bei den subjectiven Lyrikern in einem beschränkten Kreise distichischiser oder isometrischer Formen bewegen, entfalten sie sich in der chorischen Lyrik zu mannigfaltigen Bildungen. Alkman repräsentirt den Anfang, Stesichorus die höchste Blüthe, Ibykus den Abschluss dieser weiteren Entwickelung. Von da verschwinden die dactylischen Strophen aus der chorischen Poesie der Lyriker, und weder Pindar noch Simonides hat sich

ihrer bedient. Dagegen wird ihnen in der chorischen Poesie der Dramatiker eine schöne Nachblüthe zu Theil, von denen besonders Aeschylus zu den Dactylen des Stesichorus als archaischen Formen zurückkehrt.

Alkman, Stesichorus und Ibykus unterscheiden sich nur im Umfange und in der kunstreichen Anordnung, so wie in Ton und Inhalt der dactylischen Strophen: die metrischen Bestandtheile, die Reihen und Verse sind ihnen gemeinsam. Die alten Techniker bezeichnen das dactylische Metrum des Stesichorus mit dem Ausdruck κατὰ δάκτυλον εἶδος, und wir müssen diesen Namen daher auch auf die Dactylen Alkmans und Ibykus' ausdehnen. Die Hauptstelle darüber ist ein Fragment aus Glaukus' Geschichte der alten Dichter und Musiker, worin es heisst, dass das κατὰ δάκτυλον εἶδος noch nicht bei Terpander und auch noch nicht bei Archilochus vorkam, wohl aber in den aulodischen Nomen des Olympus, und aus diesen habe es Stesichorus entlehnt*). Es ist von höchstem Interresse, hier die älteste Quelle der Stesichoreischen Dactylen kennen zu lernen. Die Nomenpoesie hatte einen vorwiegend epischen Ton und Inhalt und

---

*) Plut. de mus. 7: ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ ἁρμάτιος νόμος ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν, μάθοι ἄν τις, καὶ ἔτι γνοίη, ὅτι Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὔτ' Ὀρφέα, οὔτε Τέρπανδρον, οὔτ' Ἀρχίλοχον, οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὄλυμπον, χρησάμενος τῷ ἁρματίῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἴδει, ὅ τινες ἐξ ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι. Hier werden vier metrisch-musikalische Stylarten unterschieden: 1) Die in Hexametern gehaltenen Hymnen und Nomen des Terpander (cf. Proclus Chrest. p. 382 Gaisf. Plut. Mus. 4. 5) und des mythischen Orpheus, der auch sonst als Repräsentant alter hieratischer Tempelpoesie mit Terpander in nahe Beziehung gesetzt wird (Nicomach. p. 29). 2) Die Archilocheischen Formen. 3) Die meist in Päonen gehaltene hyporchematische Poesie des Thaletas, dem sich Xenodamos und Alkman anschliessen. 4) Das κατὰ δάκτυλον εἶδος der aulodischen Nomendichter (Olympus) und des Stesichorus. Ausser im ὄρθιος νόμος des Olympus, dessen Rhythmus mit den Orthien im ὄρθιος νόμος des Terpander nichts gemein haben (vgl. § 26), hatte das κατὰ δάκτυλον εἶδος auch in den Pronomia der Auloden seine Stelle, schol. Nub. 651 = Suid. s. v. κατὰ δάκτυλον: ἔστι δὲ ῥυθμοῦ καὶ κρούματος εἶδος τὸ κατὰ δάκτυλον, ᾧ χρῶνται οἱ αὐληταὶ πρὸ τοῦ νόμου, wo πρὸ τοῦ νόμου identisch ist mit den προνόμια Pollux 4, 53. — Von dem epischen Hexameter ist das κατὰ δάκτυλον εἶδος verschieden, denn Glaukus sagt, dass es Terpander, der doch vorzugsweise in Hexametern dichtete, noch nicht gebraucht habe, sondern erst Olympus. Dasselbe geht auch aus Nub. 651 hervor, wo der Schüler beim Unterrichte in der musischen Kunst ausser nach dem (ebenfalls von den Auloden gebrauchten) κατ' ἐνόπλιον εἶδος (s. § 36, I) nach dem κατὰ δάκτυλον εἶδος gefragt wird. Beide εἴδη werden hier einerseits von τρίμετρα und τετράμετρα, andererseits von den ἔπη, d. h. den Hexametern, unterschieden.

schloss sich deshalb auch im Rhythmus der epischen Dichtung an: die ältere Kitharodik des Terpander bediente sich noch vorwiegend der epischen Hexameter, die Aulodik dagegen, die sich in weniger ruhigen und gemessenen Weisen bewegte, behielt nur den dactylischen Grundrhythmus bei, während sie in den Reihen und Versen einer grösseren Mannigfaltigkeit bedurfte, und bildete so die Grundzüge des dactylischen Metrums aus, welches späterhin Stesichorus für seine episch-lyrischen Dichtungen gebrauchte und hier durch seine kunstreiche Strophencomposition zur höchsten Vollendung brachte. Der von Glaukus überlieferte Ursprung der Stesichoreischen Dactylen ist um so weniger zu bezweifeln, als sich Stesichorus auch im Inhalt seiner Poesie den aulodischen Nomendichtern anschloss; denn wie Stesichorus, so hatte auch der gleichzeitige Aulode Sakadas eine Ἰλίου πέρσις*) und der noch ältere Xanthus eine Oresteia gedichtet, und ein ausdrückliches Zeugniss berichtet, dass Stesichorus die letztere nachgeahmt hat**). Nicht fern liegt die Annahme, dass er auch für seine trichotomische Composition in dem τριμερὴς νόμος des Sakadas und Polymnastus die erste Anregung finden mochte***). Gerade diese Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos, die von da an für die ganze nachfolgende Chorlyrik maassgebend blieb, verlieh den Stesichoreischen Dactylen ihre Eigenthümlichkeit, denn innerhalb dieser Grenzen war zugleich die grosse Ausdehnung der Strophen und der mannigfache Wechsel der Reihen möglich, von der Dionysius berichtet†) und von der auch wir uns aus den sehr kargen Fragmenten nur ein annähernd deutliches Bild zu entwerfen vermögen. Im dactylischen Metrum hat Stesichorus seine ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ und seine Γηρυονίς gedichtet; die dactylischen Reihen seiner übrigen Dichtungen gehören den episynthetischen Metren an und müssen hier fern bleiben.

*) Athen. 13, 610 c: καὶ οὐδὲ ταῦτ' ἐκ τῶν Στησιχόρου, σχολῇ γάρ, ἀλλ' ἐκ τῆς Σακάδου Ἀργείου Ἰλίου πέρσιδος.

**) Megaclid. ap. Athen. 12, 513 a: Ξάνθος δ' ὁ μελοποιός, πρεσβύτερος ὢν Στησιχόρου, ὡς καὶ αὐτὸς ὁ Στησίχορος μαρτυρεῖ . . . πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος, ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρεστείαν καλουμένην. Aelian. V. H. 4, 26.

***) Plut. Mus. 8.

†) Dionys. comp. verb. 19: οἱ δὲ περὶ Στησίχορόν τε καὶ Πίνδαρον μείζους ἐργασάμενοι τὰς περιόδους εἰς πολλὰ μέτρα καὶ κῶλα διένειμαν αὐτάς. Von langen Versen ist hier aber nicht die Rede. Die längsten Verse des Stesichorus überschreiten nicht den Umfang des anapästischen Tetrameters.

Dem von Stesichorus ausgebildeten dactylischen Maasse schloss sich Ibykus an. Wenn in den erhaltenen Bruchstücken seiner Poesieen der epische Ton fast überall zurücktritt, so ist dies wohl erst ein Einfluss der Zeit, in welcher er zusammen mit Anakreon am Hofe des Polykrates verweilte und sich vorzugsweise der erotischen Lyrik zuwandte; aus dem Schwanken der Alten, die ihn nicht selten als Verfasser Stesichoreischer Gedichte, wie der ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ, nennen*), erhellt, dass er sich wenigstens in seinen früheren dactylischen Gedichten auch dem Inhalte nach an Stesichorus anschloss. Uebrigens muss von manchen der erhaltenen dactylischen Verse des Ibykus zweifelhaft bleiben, ob sie dem κατὰ δάκτυλον εἶδος, oder nicht vielmehr dem logaödischen Metrum angehören, welches Ibykus bei dem Uebergange seiner Poesie aus der epischen in die erotische Lyrik neben dem eigentlich dactylischen mit Vorliebe gebraucht hat**).

Mit Stesichorus muss auch sein Vorgänger Alkman das κατὰ δάκτυλον εἶδος aus der aulodischen Nomenpoesie geschöpft haben, da er im Gebrauche der dactylischen Reihen und Verse mit Stesichorus übereinstimmt. Auch sonst stand Alkman mit den aulodischen Nomendichtern in Beziehung, worauf schon die Nachricht hinweist, dass er den Polymnastus in seinen Liedern erwähnt hat***). Nicht nur das κατὰ δάκτυλον εἶδος, sondern auch die Ionici scheint er aus jener Quelle entlehnt zu haben†), ebenso wie er sein kretisches Maass von den Hyporchemen- und Päanendichtern Thaletas und Xenodamos von Kythere überkam. Nicht fern läge die Annahme, dass ihm Thaletas auch in der Bildung der Dactylen vorausgegangen sei, aber dagegen ist das Zeugniss des Glaukus, der dem Thaletas das κατὰ δάκτυλον εἶδος ausdrücklich abspricht††). Der von der epischen Lyrik des Stesichorus so sehr abweichende hyporchematische Ton und Inhalt der Alkmanischen Dactylen ist vielmehr daraus zu erklären, dass Alkman überhaupt vorzugsweise Hyporchemendichter ist und daher für diese Gattung der Poesie leicht ein Metrum benutzen konnte,

*) Athen. 4, 172 e. 14, 646 e.

**) Dahin gehört auch fr. 1.

***) Plut. de mus. 5. Polymnast ist Sänger von ὄρθιοι Plut. 9, die eben im κατὰ δάκτυλον εἶδος gehalten sind.

†) Vgl. II, 3.

††) Plut. Mus. 7. s. oben. Dem widerstreitet nicht, wenn Glaukus bei Plut. Mus. 10 die Aulodik auch für die Thaletischen Päonen als letzte Quelle angibt.

welches derselben ursprünglich fremd war. Und in der That entfernen sich die hyporchematischen Dactylen des Alkman, die von da an eine typische Form geworden zu sein scheinen und namentlich von Aristophanes nachgebildet sind*), durch Einfachheit und Leichtigkeit des Baues ziemlich bedeutend von den Dactylen des Stesichorus und Ibykus, während erstere Dactylendichtungen des Alkman, wie die Päane (fr. 19), dieselbe Formbildung wie die Stesichoreischen und Ibyceischen zeigen.

Dactylische Reihen und Verse.

Die vorwiegende Reihe der dactylischen Chorpoesie ist die Tetrapodie, die bald auf einen Spondeus, bald auf einen Dactylus, bald katalektisch auf die blosse θέϲιϲ auslautet. In den beiden letzteren Fällen wird sie von den alten Metrikern Ἀλκμανικόν genannt**), weil sie von den damals erhaltenen Dichtungen am frühesten bei Alkman vorkam; die spondeisch auslautende dagegen heisst Ἀρχιλόχειον, da sie bereits Archilochus in seinen Epoden gebraucht (§ 31, 3). Als Beispiel führen wir an Alcm. fr. 25: ἀλλὰ τὰ κοινὰ γὰρ ὥϲπερ ὁ δᾶμοϲ, Stesich. fr. 45: δεῦρ' ἄγε Καλλιόπεια λιγεία. — Alcm. fr. 37: πάρ θ' ἱερὸν ϲκόπελον παρά τε ψύρα, fr. 38: εἴπατέ μοι τάδε, φῦλα βροτήϲια. — Alcm. fr. 40: ταῦτα μὲν ὡϲ ἂν ὁ δᾶμοϲ ἅπαϲ. Die Tetrapodie bildet entweder einen selbstständigen Vers, oder, was ungleich häufiger, zwei Tetrapodieen sind zu einem nach dopodischen βάϲειϲ zu messenden Tetrametron vereint, einem der häufigsten Verse der dactylischen Chorpoesie sowohl bei Lyrikern als Dramatikern. Eine Cäsur tritt in der Mitte der Octapodie ein, gewöhnlich nach dem vierten Dactylus, oft aber auch nach der vierten oder fünften θέϲιϲ; die Contraction des Dactylus zum Spondeus ist meist auf den ersten Tact beschränkt, wo dieselbe auch im epischen Hexameter am häufigsten ist; der Ausgang ist entweder ein Spondeus (Trochäus):

Alcm. 26: πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖϲ ὀρέων ὄκα | θεοῖϲιν ἅδῃ πολύφοινοϲ ἑορτά,

Stesich. 2: Ϲαϲαμίδαϲ χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδαϲ | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν,

*) In dem Schlusschore der Lysistrata.
**) Serv. 369. Hephaest. 23. Trichа 268. Schol. Hephaest. 164.

oder eine blosse θέcιc, und so entsteht das **katalektische Tetrametron**, dessen häufiges Vorkommen bei Ibycus durch den Namen metrum Ibycium bezeugt wird, wenn auch die kargen Fragmente kein Beispiel aufweisen, cf. Serv. Cent. p. 369 *Ibycium constat heptametro hypercatalecto, ut est hoc*

versiculos tibi dactylicos cecini, puer optime, quos facias.

Hierzu kommt nun als weitere Form das **brachykatalektische Tetrametron**

– ◡ ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏑̄

dessen schliessender Spondeus (Trochäus) entweder durch Dehnung oder durch hinzutretende Pause den Umfang von 2 Tacten erhält:

Wegen seines häufigen Gebrauches bei Stesichorus heisst es Metrum Stesichoreum Serv. 369; bei jedem der drei Dichter finden sich Beispiele:

Alcm. 19: φοίναιc δὲ καὶ ἐν θιάcοιcιν
ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεccι πρέπει παιᾶνα κατάρχειν*).

Stesich. 5: cχεδὸν ἀντιπέραc κλεινᾶc Ἐρυθείαc
Ταρτηccοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰc ἀπείρονας, ἀργυροpίζουc
ἐν κευθμῶνι πέτραc . . . .

Ibyc. 5: Εὐρύαλε, γλαυκέων Χαρίτων θάλοc
καλλικόμων μελέδημα, cὲ μὲν Κύπριc
ἅ τ' ἀγανοβλέφαροc Πειθὼ ῥοδέοιcιν ἐν ἄνθεcι θρέψων.

Das um eine Silbe kürzere Metron ist als **brachykatalektisches Tetrametron εἰc cυλλαβήν** anzusehen (der ganze letzte Tact und die ἄρcιc des vorletzten durch Pause ausgefüllt):

–́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́.

Es führt den Namen Alcmanicum, Serv. 369: *Alcmanicum constat hexametro hypercatalecto*, doch kommt es auch bei Stesichorus vor:

*) Gewöhnlich wird δαιτυμόνεccιν geschrieben und mit πρέπει ein neuer Vers angefangen, der aber als kurzsilbig anlautender Parömiacus im κατὰ δάκτυλον εἶδοc nicht vorkommt. fr. 60: ἐπῆγε δὲ καὶ μέλοc Ἀλκμάν scheint ebenfalls der Schluss eines längeren dactylischen Verses.

Stesich. fr. 7: σκυφίον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον πῖεν ἐπισχόμενος, τό ῥά ἁ παρέθηκε Φόλος κεράσας.

Die **Tripodie** bildet das zweite Grundelement der dactylischen Chorpoesie. Mit spondeischem oder trochäischem Schluss wird sie von Serv. Ἀλκμανικόν genannt, wie Alc. 34: ἀμπελίνων ὀλετῆρα, Ibyc. 3: σείρια παμφανόωντα. Durch die Verbindung zweier Tripodieen zu einem Verse entsteht der dactylische **Hexameter**, Stesich. 8: Ἀέλιος δ' Ὑπεριονίδας δέπας ἐσκατέβαινεν, Ibyc. fr. 2: ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ἐπὶ γήρᾳ, der, wie es scheint, die Contraction nur höchst selten, vielleicht nur im ersten Tacte gestattete und auch mit einem auslautenden Dactylus gebildet wurde, eine Vereinigung zweier dactylisch auslautenden Tripodieen, die bei den Alten den Namen hexametrum Ibycium führt, Serv. 370.

Ibyc. 4: αἰεί μ' ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὡς ὄκα πορφυρίς

Die dritte aber seltenste dactylische Reihe ist die **Pentapodie**, welche mit spondeischem Auslaut metrum Stesichoreum, mit katalektischem Ausgange Alcmanicum genannt wird. Serv. 369: *Stesichoreum metrum constat pentametro catalecto, ut est hoc*

Marsya, cede deo, tua carmina flebis.

Stesich. 8: Χρύσεον, ὄφρα δι' Ὠκεανοῖο περάσας.

Serv. 369: *Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto, ut est hoc*

Vita quieta nimis caret ingenio.

Bei vorausgesetzter kyklischer Messung ist diese Pentapodie vielleicht eine brachykatalektische Hexapodie.

Alloiometrische Reihen und Verse.

Wenn sich Pindar und die späteren Lyriker der dactylischen Strophen nicht bedienen, so geschieht dies unstreitig aus dem Grunde, weil ein so gleichförmiges Metrum der höheren Lyrik nicht zusagt, die, obwohl sie dem hesychastischen Tropos angehört, doch stets mannigfaltigere und wechselvollere Formen verlangt. Dies fühlten bereits die älteren Vertreter der chorischen Lyrik und verbanden daher zur Minderung der allzustrengen Gleichförmigkeit die Dactylen mit alloiometrischen Reihen, die aber, um keine zu scharfen Contraste hervorzurufen und den Grundtypus möglichst rein zu erhalten, fast durchgängig dem ana-

pästischen Maasse angehören und sich also von den dactylischen Reihen nur durch die schwungvollere Anakrusis unterscheiden. In welchem Verhältnisse diese Epimixis stattfand, lässt sich bei der Abgerissenheit der Fragmente nicht mehr erkennen; in vielen kommt die Zahl der dactylischen und die der anapästischen Reihen überein, so dass wir die dactylischen Strophen der Chorpoesie mit dem Namen dactylisch-anapästischer Strophen bezeichnen könnten, wenn sich nicht in den viel zahlreicher erhaltenen Strophen der Dramatiker ein augenscheinliches Vorwalten der dactylischen Reihen zeigte. Die anapästischen Reihen und Verse sind folgende.

Die anapästische Tetrapodie oder das Dimetron, akatalektisch und katalektisch. Ibyc. 2: ἤ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον, Ibyc. 15: παραλέξατο Καδμίδι κούρᾳ. Zwei Tetrapodieen vereint bilden ein anapästisches Tetrametron, entweder akatalektisch:

Alcman. 24: αὖςαν δ' ἄπρακτα νεανίδες, ὥςτ' | ὄρνεις ἱέρακος ὑπερπταμένω,

ebenso Stesich. 8, Ibyc. 2, oder katalektisch:

Stesich. 3: θρώςκων μὲν ἄρ' Ἀμφιάραος, ἄκοντι δὲ νίκαςεν Μελέαγρος,

Ibyc. 9: γλαυκώπιδα Καςςάνδραν, ἐραςιπλόκαμον κούραν Πριάμοιο φᾶμις ἔχηςι βροτῶν.

Ein dikatalektisches anapästisches Tetrametron entsteht, wenn die akatalektisch anap. Tetrapodie mit einer spondeisch auslautenden dactylischen Tripodie zu einem Verse verbunden ist (s. § 29):

⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ –

Ibyc. 3: Φλεγέθων, ἅπερ κατὰ νύκτα μακρὰν | ςείρια παμφανόωντα.

Alcm. 24: καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα.

Einzelne anapästische Tripdieen erscheinen Ibyc. 10. 13, aber unsicher. Die akatalektische Hexapodie wird metrum Stesichoreum, die katalektische und akatalektische Heptapodie metrum Alcmanicum genannt, Serv. 371.

Stesich. 8: ἀφίκοιθ' ἱερᾶς ποτὶ βένθεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς, ebenso fr. 1 und 7.

Von den anapästischen **Pentapodieen** heisst die katalektische metrum Alcmanicum, Serv. 371: *Alcmanicum constat dimetro hypercatalecto, ut est hoc*

tremulum mare melliflua nitet aura,

die akatalektische findet sich

Ibyc. 2: ἀέκων cὺν ὄχεcφι θοοῖc ἐc ἅμιλλαν ἔβα.

Noch ist zu nennen die Verbindung des anap. Prosodiakon mit dem Paroimiakon, genannt metrum Alcmanicum.

Ibyc. 27: οὐκ ἔcτιν ἀποφθιμένοιc | ζωᾶc ἔτι φάρμακον εὑρεῖν.

Andere alloiometrische Reihen als anapästische scheinen nur als Abschluss einer grösseren Periode vorgekommen zu sein. Nachweisbar sind nur zwei **logaödische Tripodieen** als Ausgang der Stesichoreischen Strophe Geryon. fr. 8.

Compostion der Strophen.

Von der Composition der dactylischen Strophen können wir uns, da die alten Metriker uns hier verlassen, nur ein unvollständiges Bild entwerfen. Im allgemeinen lassen sich zwei Strophengattungen unterscheiden, die eine blos von Alkman, die andere von Alkman, Stesichorus und Ibykus vertreten.

Die Strophen **der ersten Gattung** haben eine sehr einfache und kunstlose Form, die dem Style der subjectiven Lyriker noch ziemlich nahe steht und hauptsächlich durch Alcm. fr. 36, 25 und 26 repräsentirt wird. In dem ersten Beispiel vereinigt Alkman drei isometrische Reihen zu einer Strophe, indem er drei akatal. dactyl. Tetrapodieen*), wie es scheint, κατὰ cυναφήν mit einander verbindet:

Μῶc' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διόc
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων ἐπὶ θ' ἵμερον
ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.

Vgl. Maxim. Planud. V, 510 Walz: αὕτη ἡ cτροφὴ ἐκ τριῶν ἐcτὶ κώλων δακτυλικῶν ἰcομέτρων cυγκειμένη. — Fr. 25. 26 stimmen im Metrum überein. So weit sich dasselbe erkennen lässt, hat hier Alkman je vier Verse zu einer tetrastichischen Strophe vereint, drei dactylische Octapodieen und eine Tetrapodie als kür-

*) Von stichischer Verbindung der katalektischen Tetrapodieen wissen wir bei Alkman nichts. Ein Beispiel aus späterer Zeit Anthol. Palat. XV, 23.

zeren Schlussvers, in einer ähnlichen Form, wie später die Lesbier ihre sapphische Strophe bildeten.

Fr. 25.

στρ. καί ποκά τοι δώcω τρίποδος κύτος, | ὧ κ' ἔνι _ ⏑⏑ _ λε' ἀγείρῃς,
ἀλλ' ἔτι νῦν γ' ἄπυρος, τάχα δὲ πλέος | ἔτνεος, οἷον ὁ πάμφαγος
'Αλκμάν
ἠράcθη χλιερὸν πεδὰ τὰς τροπάς· | οὔτε γὰρ ἠὺ τετυγμένον ἔcθει,
ἀλλὰ τὰ κοινὰ γάρ, ὥcπερ ὁ δᾶμος
ἀντ. Ζατεύει . . . .

Fr. 26.

στρ. . . . .
πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα | θεοῖcιν ἅδῃ πολύφοινος ἑορτά,
χρύcεον ἄγγος ἔχοιcα μέγαν cκύφον, | οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουcιν,
χερcὶ λεόντειον γάλα θεῦcα,
ἀντ. τυρὸν ἐτύρηcας μέγαν ἄτροφον | ἀργύφεόν τε . . . .

Die Strophen der **zweiten Gattung** unterscheiden sich durch eine grössere Mannigfaltigkeit der Reihen und Verse und namentlich durch Hinzumischung des anapästischen Metrums. Wie Alkman diese Strophen gebaut, darüber geben die hierher gehörigen Fragmente, wie fr. 19 (aus einem Päan), 34, 24, 60, keinen Aufschluss; auf längere Ausdehnung weist die Analogie der erhaltenen logaödischen Strophe fr. 33. Stesichorus und Ibykus zeigen in den beiden erhaltenen Strophen, für deren Vollständigkeit wir freilich kein Zeugniss haben, bereits eine künstlerisch ausgebildete eurhythmische Composition.

Stesich. Geryon. fr. 8.

'Αέλιος δ' 'Υπεριονίδας δέπας ἐcκατέβαινεν
χρύcεον, ὄφρα δι' 'Ωκεανοῖο περάcας
ἀφίκοιθ' ἱερᾶς ποτὶ βένθεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς
ποτὶ ματέρα κουριδίαν τ' ἄλοχον παῖδάς τε φίλους· ὁ δ' ἐς ἄλcος ἔβα
δάφναιcι κατάcκιον ποccὶ πάις Διός.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– – ⏑⏑ – ⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ –

Eine Pentapodie ist mesodisch von vier Tripodieen umschlossen, wovon je 2 einen Hexameter bilden. Dann folgen als stichische Periode 2 Tetrapodieen und 2 Tripodieen, die letzteren logaödisch als Schluss der Strophe.

Ibycus fr. 2.

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἀπείρ(ον)α δίκτυα Κύπριδι βάλλει.
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – | ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –
– – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – | ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – –
– – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ ≚
– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – –
◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –

In stichischer Folge schliessen sich 5 Tetrapodieen (v. 1—3) und 2 Tripodieen (v. 4) an einander, eine Pentapodie bildet das Epodikon.

Bei den späteren Lyrikern bleiben die dactylischen Strophen ohne Anwendung. Erst am Ende der klassischen Periode vernehmen wir wieder ein Echo aus jener älteren Zeit; der Megalopolitaner Kerkidas, der in seiner ganzen Richtung der alten Zeit zugethan war, wie namentlich sein Enthusiasmus für Homer, seine archaistische Wort- und Satzbildung zeigt, hat in seinen Meliamben neben der dorischen Strophe sich auch des alten dactylischen Maasses bedient. Der satyrische Ton darf nicht befremden, da sich schon bei Alkman Anklänge hieran finden. Das erhaltene Fragment (fr. 2 Bergk) constituiren wir:

Οὐ μὰν ὁ πάρος γε Σινωπεὺς
τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα
χῆλος ποτ' ὀδόντας ἐρείσας,
καὶ τὸ πνεῦμα συνδακών·
ἦς γὰρ ἀλαθέως Διογενὴς Ζα|νός γόνος οὐράνιός τε κύων.

– – ◡◡ – ◡◡ – –
– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ | – ◡◡ – – – ◡◡ –
– – ◡◡ – ◡◡ – –
– ◡ – ◡ – ◡ –
– – – ◡◡ – ◡◡ – – | – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –

Die Verbindung eines Parömiacus mit einem längeren dactylischen Verse erinnert an Alcman fr. 19 p. 637 B. (vgl. oben).

Das Fragment aus dem Asklepios des Telestes, sieben dactylische Tripodieen, wovon die letzte katalektisch ist, gehört nicht hierher. Die Tripodieen weisen vielmehr darauf hin, dass wir hier das Bruchstück eines Dithyrambus in μέτρα ἐπισύνθετα vor uns haben, in welcher, wie Philoxenus der Zeitgenosse des Telestes auf das schlagendste beweist, die eingemischten Epitriten

nur äusserst spärlich vorkamen. Dagegen sind hierher vielleicht die Pallaslieder des Lamprokles und Phrynichus (p. 951. 957 Bergk) zu ziehen.

§ 34.

Dactylische Chorlieder der Dramatiker.

1. Metrische Bildung.

In der dramatischen Chorpoesie hat das dactylische Maass keineswegs eine so hervorragende Stellung wie Iamben, Trochäen und Logaöden, es bildet vielmehr nur einen secundären Bestandtheil der melischen Partieen und steht in der Häufigkeit seines Gebrauches etwa dem Vorkommen der dactylo-epitritischen Strophe in der Tragödie und Komödie coordinirt. Fast überall sind die dactylischen Chorlieder Nachklänge der älteren chorischen Lyrik und dem geübten Ohre des hellenischen Zuschauers als solche vernehmbar, jedoch in freier Nachbildung und im Geiste vorgeschrittener Melopöie. So sagt schon Aristophanes von den Ran. 1280 zusammengestellten dactylischen Versen des Aeschylus, dass sie aus den kitharodischen Nomen entlehnt seien, ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργαςμένην. Diese Worte bezeichnen aber nicht blos die Alterthümlichkeit von Form und Inhalt, sondern sie sind zugleich ein ausdrückliches Zeugniss, dass das dactylische Metrum des Aeschylus auf die alte Nomenpoesie, also auf dieselbe Quelle zurückzuführen ist, der nach Glaukus auch die dactylischen Strophen des Stesichorus entstammen. Von besonderem Interesse ist hierbei die vom Scholiasten überlieferte Erklärung, welche Timachidas von jenen Worten gibt: ὡς τῷ ὀρθίῳ κεχρημένου τοῦ Αἰςχύλου, denn gerade der νόμος ὄρθιος war in dem späterhin von Stesichorus gebrauchten κατὰ δάκτυλον εἶδος gesetzt (vgl. § 33). Wenn Aristophanes von kitharodischen statt von aulodischen Nomen spricht, so kann das nicht befremden, denn nur Terpanders kitharodischen Nomen wird von Glaukus das κατὰ δάκτυλον εἶδος abgesprochen, bei den späteren Nomendichtern dagegen verschwindet der Gegensatz von Kitharodik und Aulodik immer mehr, und schon Polymnastus, der früheste Vertreter der Nomenpoesie in der zweiten musischen Katastasis zu Sparta, trat nicht blos als Aulode, sondern auch als Kitharode auf (Schol. Equit. 1287).

Die Reihen und Verse in den dactylischen Strophen der Dramatiker sind folgende:

a. Dactylische Reihen und Verse.

1. Die vorwiegende Reihe ist die dactylische Tetrapodie. Gewöhnlich sind zwei anfeinander folgende Tetrapodieen zu einem Tetrametron dipodischer Messung vereint, das entweder dactylisch auslautet wie Pers. 852, 1: ὦ πόποι ἦ μεγάλας ἀγαθάς τε πολιςςονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρςαμεν, oder spondeisch (trochäisch), wie οὐδὲ τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα Heracl. 608, 3. 5. Agam. 104, 4. 5. 140, 9. 10. 11, oder endlich katalektisch auf die Thesis, wie δεινοτάτοιν ςτομάτοιν πορίςαςθαι ῥήματα καὶ παραπρίςματ' ἐπῶν Ran. 875, 5. Agam. 104, 1. 140, 8. 12. In den meisten Fällen findet in der Mitte eine Cäsur statt, ohne dass jedoch hierin Strophe und Antistrophe genau übereinkommen. Vernachlässigt ist die Cäsur Pers. 852, 1 in Strophe und Antistrophe, Agam. 104, 5 Antistr., Agam. 140, 8. 9. 11 Epod. Einzelne Tetrapodieen bilden einen selbstständigen Vers mit dactylischem Auslaut Nub. 275, 3. 4. 6. 7. 10. 11. Oed. tyr. 151, 5. Phoen. 784, 1; 818, 12; mit spondeischem (trochäischem) Auslaut Ran. 875, 1. Agam. 140, 3. 4. 5. Eum. 1032, 1. 1040, 2. 3. Phoen. 784, 5. 818, 5. 11; mit auslautender Thesis Ran. 875, 5. Eum. 1032, 3. 1040, 3. Pers. 879, 4.

2. Die Tripodie kommt als selbstständiger Vers nur selten vor, mit auslautender Thesis erscheint sie Nub. 275, 1 παρθένοι ὀμβροφόροι, mit auslautendem Spondeus (Trochäus) Av. 1748. Zwei Tripodieen werden zu einem Hexameter vereint, der bald auf einen Spondeus (Trochäus), bald auf einen Dactylus auslautet (hexametrum Ibycium). Spondeisch auslautende sind Ran. 814, 1. 2; 875, 2. 3. 4. Agam. 104, 7. Oed. tyr. 151, 1. 2. 7. Phoen. 784, 2 ff. 815, 2 ff. Heraclid. 608, 1. Nub. 275, dactylisch auslautende Oed. tyr. 151, 6. Herac. 608, 6. Nub. 275, 5. Die Cäsuren des epischen Hexameters sind vorherrschend, aber auch die Cäsur nach dem dritten Tacte wird besonders in den dactylisch auslautenden zugelassen. Drei Tripodieen sind vielleicht Nub. 275, 8 zu einem Verse verbunden. Mit einer vorausgehenden Tetrapodie wird die Tripodie zur Heptapodie vereint Av. 1748, 1. 2. Pers. 864, 1. 3; 897, 1. 5 mit einer Cäsur nach dem vierten Tacte.

3. Die Pentapodie viel seltener als die Tetrapodie und Tripodie, Ran. 814, 3. Pers. 879, 1. Agam. 104, 6. 9; 140, 14. Eum. 373, 1. 2. Heracl. 608, 7. Phocn. 808; mit auslautender Thesis Phoen. 818, 13; mit dactylischem Auslaut Pers. 879, 3. Sie bildet stets einen selbstständigen Vers und ist überhaupt für die Verbindung mit anderen Reihen zu einem Verse wegen ihrer grossen Ausdehnung wenig geeignet. Nur Eum. 373, 3 scheint sie mit einer trochäischen Tetrapodie verbunden, doch ist hier eine doppelte Abtheilung zulässig.

4. Die Dipodie wird erst bei Euripides gebraucht, Herael. 608, 2. 4. — Agam. 104 πειθὼ μολπάν ist anders abzutheilen.

Die Länge des Dactylus ist nur bei den Komikern aufgelöst, Av. 1752: διὰ cὲ τὰ πάντα κρατήcαc; die Contraction des Dactylus zum Spondeus ist viel seltener als im Epos, doch wird sie an allen Stellen und bisweilen in derselben Reihe mehrmals, selbst in auf einander folgenden Tacten zugelassen. Eum. 373, 1 δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι cεμναί, Agam. 140, 5 τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι, Heracl. 608, 3 εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα, Eum. 1032, 3 εὐφαμεῖτε δὲ χωρῖται. Die Contraction respondirt antistrophisch, ein Gesetz, wovon sich bei den Tragikern nur für den ersten und letzten Tact der Reihe einige Ausnahmen finden, Pers. 879, 3 οἷα — καὶ Ῥόδον, Agam. 104, 1 κύριοc — κεδνόc, ib. v. 4: καὶ χερὶ πράκτορι — δημιοπληθῆ, Oed. tyr. 151 Θῆβαc — Ἄρτεμιν. Freier respondirt Aristoph. Nub. 275, 6. 7. Correctionsversuche an jenen Stellen sind unzulässig; völlig unrichtig aber ist es, wenn Hermann den ersten Dactylus der Reihe tilgt und statt dessen einen Iambus verlangt, in der Meinung, dass der freie Anlaut der αἰολικὰ δακτυλικά auch für die Dactylen der Tragiker gestattet sei. Dies ist nicht einmal in den spätesten dactylischen Monodieen der Fall, geschweige denn in diesen ernsten und würdevollen Chorgesängen, deren Vorbild die alte Lyrik des Stesichorus ist.

b. Alloiometrische Reihen.

1. Während die anapästischen Reihen in den dactylischen Strophen der objectiven Lyrik sehr häufig gebraucht werden, sind sie von den Dramatikern auf ein knappes Maass, meist auf den Schluss der Strophe beschränkt. So erscheint der Parömiacus Nub. 275, 12; Eum. 1040, 4; Phoen. 818, 10, 15, ebenso die acat. anapäst. Tetrapodie Phoen. 818, 8. 9. 14. Ausserdem

lässt sich nur die katal. Octapodie (Tetrameter) und die katal. Pentapodie nachweisen, jene als Mesodikon Pers. 897, 3, diese als vorletzte Reihe Agam. 140, 13.

2. Dagegen dringen bei den Tragikern in den Anfang der dactylischen Reihe auch **einzelne trochäische und iambische Tacte** ein, mit asynartetischer Bildung nach der zweiten θέcιc, wofür bei den Lyrikern die Beispiele fehlen. So entstehen die Formen

‿́‿ ‿ ‿́ ‿́ ‿‿ ‿́ ‿‿

und ‿ ‿́ ‿ ‿́ ‿́ ‿‿ ‿́ ‿‿ mit steter Cäsur nach der fünften Silbe.

Die sämmtlichen hierher gehörigen Beispiele sind:

Phoen. 818, 1: ἔτεκες, ὦ γᾶ, ἔτεκές ποτε,
Pers. 852, 2: εὖθ' ὁ γηραιὸς πανταρκής, ἀκάκας, ἄμαχος βασιλεύς,
Agam. 104, 6: φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερός . . .
Agam. 104, 3: ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος . . .
Agam. 140, 2: δρόσοις ἀέπτοις μαλερῶν τε λεόντων

und die von Aristophanes Ran. 1264 ff. aus Aeschylus angeführten Verse:

Myrmid. Φθιῶτ' Ἀχιλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάικτον ἀκούων,
fab. inc. κύδιστ' Ἀχαιῶν Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.

Der asynartetischen Bildung ermangelt Agam. 140, 7: ἰήιον δὲ καλέω παιᾶνα. — Diesen Versen stehen die **Logaöden** nahe, die aber in den dactylischen Strophen der Dramatiker noch sparsamer eingemischt werden: Pers. 852, 3; 879, 4; Nub. 278, 9.

3. Vollständige **iambische und trochäische Reihen** sind etwas häufiger als die anapästischen. Es findet sich die katal. trochäische Tetrapodie Nub. 814, 4. Pers. 864, 2; 879, 2 und vielleicht Eum. 373, 3; die trochäische Tripodie Pers. 864, 3. Ran. 875, 8(?); die iambische Tetrapodie Agam. 140, 1; 104, 8. Oed. tyr. 152, 2; dieselbe Reihe katalektisch Ran. 875, 8(?). Pers. 897, 7.

2. Dactylische Chorlieder der Tragödie.

Nicht nur im metrischen Bau, sondern auch in Ton und Inhalt schliessen sich die dactylischen Chorlieder der Tragiker an

die epische Lyrik des Stesichorus und an die alte hieratische Poesie, namentlich die Nomendichtung an. Das vorwaltende Element bildet die epische Erzählung, in feierlicher Ruhe, mit andachtsvoller Erhebung des Gemüthes und voll Vertrauen auf die Grundsätze der göttlichen Weltordnung. Damit verbindet sich zugleich eine tiefe tragische Stimmung, die sich in der stillen Trauer um die dahingeschwundene Grösse der Vergangenheit und in der Hoffnunglosigkeit für die Zukunft ausspricht, aber stets in ruhiger Milde und mit Ergebung in den Willen des unabänderlichen Schicksals. So namentlich die Strophen in der Parodos des Agamemnon 104. Von gleicher Ausdehnung, aber weniger kunstreich, sind die Strophen im II. Stasimon der Phönissen 818; der Ton ist noch elegischer und düsterer und neben der epischen Erzählung ist dem lyrischen Elemente ein grösserer Raum verstattet. Ebendahin gehört auch das III. Stasimon der Perser 842, in welchem der Chor der alten glücklichen Zeiten Persiens gedenkt, die jetzt, nachdem der grosse König todt, auf immer dahin sind. — In anderen dactylischen Strophen tritt die epische gegen eine hieratische Färbung zurück. So im Chor der Propompoi am Schlusse der Eumeniden 1032, der im heiligen Festzuge die segnenden Eumeniden geleitet, — ein dactylisches Prosodion auf die Tragödie übertragen. Einem Päan nähert sich die Dactylische Strophe in der Parodos des Oedipus Rex 150: die Greise singen vom Orakel des delphischen Gottes, der als Heiland und Erlöser der schweren Leiden kommen soll. In gnomischen Tone stellen die Strophen Heraclid. 608 die unerschütterlichen sittlichen Principien dar, nach denen die Gesellschaft sich ordnet. Aehnlich im II. Chorikon der Eumeniden 373, wo die Rachegöttinen aus dem grauenerregenden Sturmgewoge des Zornes nunmehr im stolzen Vertrauen die Ewigkeit ihrer Satzungen preisen.

Schon die geringe Zahl der dactylischen Strophen bei den Tragikern lässt sie als etwas der Tragödie fremdes, nur von aussen her entlehntes erkennen, ebenso wie dies mit den dactyloepitritischen Strophen der Fall ist. Der Umfang ist sehr ungleich, von 3 bis zu 17 Versen, die kleinsten Pers. 852, Eumen. 373. 1032, die ausgedehntesten im Agamemnon und den Phönissen.

Perser, drittes Stasimon.

α′ 852—856=857—863.

ὢ πόποι, ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς ἐπε-
κύρσαμεν,
εὖθ᾽ ὁ γηραιὸς πανταρκής, ἀκάκας, ἄμαχος βασιλεὺς
ἰσόθεος Δαρεῖος ἆρχε χώρας.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏑ –́ –́ – –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Vier Tetrapodieen zu zwei Versen vereint; eine logaödische Pentapodie als Schluss.

β′ 864—870=871—878.

ὅσσας δ᾽ εἷλε πόλεις πόρον οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο,
οὐδ᾽ ἀφ᾽ ἑστίας συθείς,
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχελωίδες εἰσὶ πάροικοι
Θρῃκίων ἐπαύλων.

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑̄
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Wahrscheinlich alle Reihen dem Rhythmus nach Tetrapodieen; die letzte ein brachykatalektisches Dimetron trochaikon.

γ′ 879—887=888—896.

νᾶσοί θ᾽ αἳ κατὰ πρῶν᾽ ἅλιον περίκλυστοι
τᾷδε γᾷ προσήμεναι,
οἵα Λέσβος, ἐλαιόφυτός τε Σάμος, Χίος,
ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος,
Τήνῳ τε συνάπτους᾽ Ἄνδρος ἀγχιγείτων.

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏔ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ . –́ ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ – . –́ ⏑ ⏑ –́
– –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –

Zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodieen distichisch verbunden mit einem logaödischen Epodikon wie in στρ. α′, nur dass hier eine Anakrusis hinzutritt. Mit Unrecht verwandelt Hermann ἀντ. 3 καὶ Ῥόδον als vermeintlichen äolischen freien Anfangstact in Ῥόδον τ᾽.

δ'. ἐπῳδός 897—908.

καὶ τὰς εὐκτεάνους κατὰ κλῆρον Ἰαόνιον πολυάνδρους
Ἑλλάνων ἐκράτυνε
σφετέραις φρεσίν. ἀκάματον δὲ παρῆν | σθένος ἀνδρῶν τευχηστήρων
παμμίκτων τ' ἐπικούρων.
νῦν δ' οὐκ ἀμφιλόγως θεότρεπτα τάδ' | αὖ φέρομεν πολέμοισι.
δμαθέντες μεγάλως πλαγαῖσι ποντίαισιν.

´– –   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ´
´– –   ´– ◡ ◡   ´– ⏓
◡ ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– –   ´– –   ´– ´–
´– –   ´– ◡ ◡   ´– –
´– –   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ◡ ◡   ´– ⏓
´– –   ´– ◡ ◡   ´– – | ´– ◡   ´– ◡   ´– ◡

V. 1 scheint als brachykatalektischer Tetrameter gemessen zu sein und im Rhythmus dem katalektischen anapästischen Tetrameter v. 3 gleich zu stehen. Wahrscheinlich ebenso auch v. 5. V. 6 ist das Epodikon; v. 2 darf nicht ἐλαύνων statt Ἑλλάνων gelesen werden, weil der freie äolische Anlaut den Dramatikern und den Dactylen der chorischen Poesie durchaus fremd ist.

Agamemnon Parodos α' β'

Die Composition dieser grossartigen Strophen ist in den Texten völlig verunstaltet, in denen Hexameter, Pentameter, Dimeter, Trimeter, Tetrameter in unvermittelter Folge sich aneinander reihen. So planlos hat kein griechischer Dichter die Rhythmen durcheinander gewürfelt. Ranae 1280 gibt über die Abtheilung keinen Aufschluss, denn Euripides, der hier diese Strophen parodirt, singt keine ganzen Verse, sondern nur Bruchstücke. Nur ein genaues Eingehen auf die übrigen dactylischen Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker gibt die sicheren Normen der Abtheilung. Auch hier bewegt sich der dactylische Rhythmus wie bei Stesichorus und in dem Perserchore in langen gleichmässigen Versen, entsprechend der ernsten Grundstimmung in diesem Chore der Greise, der die Mitte zwischen Lyrik und Epos hält und mit ruhiger Ergebung in den Willen des unaufhaltsamen Verhängnisses die Vergangenheit mit ihren düstern Schatten vorüberziehen lässt.

α' cτρ. 104.

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει·πειθὼ | μολπᾶν ἀλκᾷ cύμφυτος αἰών·
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, | Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονα ταγάν,
πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι | θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βαςιλεὺς βαςιλεῦςι νεῶν, ὁ κελαινός, ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,
φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου
παμπρέπτοις ἐν ἕδραιςιν
βοςκόμενοι λαγίναν ἐρι|κύμονα φέρματι γένναν,
βλαβέντα λοιςθίων δρόμων.
αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́
⏑⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ | –́ – –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑̄⏑ ¦ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –́

β' ἐπῳδ. 140.

Τόςον περ εὔφρων ἁ καλὰ
δρόςοις ἀέπτοις μαλερῶν τε λεόντων
πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάςτοις
θηρῶν ὀβρικάλοιςιν τερπνὰ
τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι,
δεξιὰ μὲν κατάμομφα δὲ φάςματ' ἀθυμῶν.
ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα·
μή τινας ἀντιπνόους Δαναοῖς χρονίας ἐχενῆιδας ἀπλοίας
τεύξῃ ςπευδομένα θυςίαν ἑτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον, νεικέων
τέκτονα ξύμφυτον, οὐ δειςήνορα. | μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος
οἰκονόμος δολία, μνάμων μῆνις τεκνόποινος. τοιάδε Κάλχας
ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν | μόρςιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὁδίων

οἴκοις βασιλείοις· τοῖς δ' ὁμόφωνον
αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́
⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –
–́ – –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –́

Wie durch den gemeinschaftlichen Refrain, so ist Strophe und Epodus auch durch eine einheitliche rhythmische Composition verbunden. Eine jede zerfällt in zwei Perioden, die eine enthält 5 Tetrameter, die andere kürzere Verse. In α′ geht die Tetrameter-Periode voraus und die kürzere Periode folgt; in β′ geht die kürzere Periode voran, die Tetrameter-Periode folgt mit einem Epodikon von zwei Versen, welches den Abschluss des Ganzen bildet. Durch die Nachweisung dieser Eurhythmie und die oben aufgestellte Theorie der dactylischen Strophen überhaupt findet unsere Abtheilung von selber ihre Erklärung und bedarf keiner weiteren Rechtfertigung. Doch wollen wir noch darauf hinweisen, dass fast überall die Interpunction mit dem Versende zusammenfällt. In α′ v. 1 wird die fehlende Schlussarsis durch die Anakrusis des folgenden Verses ersetzt.

Eumenid. Parodos.

γ′ 373—376 = 377—380.

δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ
τακόμεναι κατὰ γᾶν μινύθουσιν ἄτιμοι
ἁμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν, ὀρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδός.

–́ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

An drei stichisch verbundene, vielleicht als brachykatalektische Trimeter (kyklisch) zu messende Pentapodieen schliesst sich eine trochäische Tetrapodie als Epodikon.

Oedip. tyr. Parodos.

α΄ 151—158=159—166.

ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα, δείματι πάλλων,
ἰήιε Δάλιε Παιάν,
ἀμφὶ σοὶ ἁζόμενος τί μοι ἢ νέον,
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος.
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
5 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

V. 1—3 wird eine Tetrapodie von vier Tripodieen umschlossen. Dann folgen zwei Tetrapodieen und vier Tripodieen.

Phoeniss. 818—833 ἐπῳδ.

ἔτεκες, ὦ γᾶ, ἔτεκές ποτε,
βάρβαρον ὡς ἀκοὰν ἐδάην ἐδάην ποτ' ἐν οἴκοις,
τὰν ἀπὸ θηροτρόφου φοινικολόφοιο δράκοντος
γένναν ὀδοντοφυῆ, Θήβαις κάλλιστον ὄνειδος·
5 Ἁρμονίας δέ ποτ' εἰς ὑμεναίους
ἤλυθον οὐρανίδαι, φόρμιγγί τε τείχεα Θήβας
τᾶς Ἀμφιονίας τε λύρας ὕπο πύργος ἀνέσταν
διδύμων ποταμῶν πόρον ἀμφὶ μέσον
Δίρκας, χλοεροτρόφον ἃ πεδίον
10 πρόπαρ Ἰσμηνοῦ καταδεύει·
Ἰώ θ' ἁ κερόεσσα προμάτωρ
Καδμείων βασιλῆας ἐγείνατο
μυριάδας δ' ἀγαθῶν ἑτέρας ἑτέραις
μεταμειβομένα πόλις ἅδ' ἐπ' ἄκροις
15 ἕστακ' Ἄρεος στεφάνοισιν.



Heracl. erstes Stasimon.

608—617 = 618—629.

οὔτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον, οὐ βαρύποτμον τ' ἄνδρα γε-
νέcθαι,
οὐδὲ τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν
ἄλλα
μοῖρα διώκει·
τὸν μὲν ἀφ' ὑψηλῶν βραχὺν ᾤκιcε, τὸν δ' ἀτίταν εὐδαίμονα
τεύχει.
μόρcιμα δ' οὔτι φυγεῖν θέμις, οὐ cοφίᾳ τις ἀπώcεται·
ἀλλὰ μάταν ὁ πρόθυμος ἀεὶ πόνον ἕξει.

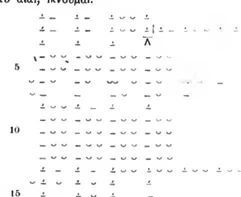
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –
–́ ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Noch bleiben zwei Stellen übrig, die sich den dactylischen Chorliedern anschliessen, aber in Inhalt und Form bereits den Uebergang zu den dactylischen Klagmonodieen der späteren Tragödie machen, die eine ein Threnos der Sophokleischen Elektra, die andere eine Proodos in der Parodos der Medea.

Soph. Electr 121—136 = 137—152.

Χ. ὦ παῖ, παῖ δυcτανοτάτας
'Ηλέκτρα ματρός, τίν' ἀεὶ | τάκεις ὧδ' ἀκόρεcτον
οἰμωγὰν

τὸν πάλαι ἐκ δολερᾶς ἀθεώτατα
5 ματρὸς ἀλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα
κακᾷ τε χειρὶ πρόδοτον; ὥς ὁ τάδε πορὼν
ὄλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν.
Η. ὦ γενέθλα γενναίων
ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.
10 οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὔ τί με
φυγγάνει, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε,
μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον.
ἀλλ' ὦ παντοίας φιλότητος ἀμειβόμεναι χάριν,
ἐᾶτέ μ' ὧδ' ἀλύειν,
15 αἰαῖ, ἱκνοῦμαι.



Die meisten dactylischen Reihen sind akatalektische Tetrapodieen, wie in den Klagmonodieen systematisch vereint, voran zwei katalektische Tetrapodieen, die zweite mit einer spondeisch auslautenden Tripodie, welche rhythmisch als brachykatalektisches Dimetron zu messen ist. Die folgende Reihe v. 3 besteht aus drei gedehnten Längen, zu der wahrscheinlich noch eine einen ganzen Tact vertretende Pause hinzukommt. Es ist bezeichnend, dass gerade das Wort οἰμωγάν zur stärksten Hervorhebung des Schmerzes diese weitaushaltende Dehnung erfährt. V. 13 ist in eine Tetrapodie und Dipodie abzutheilen.

Medea 131—138 προῳδ.

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοὰν
τᾶς δυστάνου
Κολχίδος, οὐδέ πω ἤπιος· ἀλλά, γεραιά,

λέξον· ἐπ' ἀμφιπύλου γὰρ ἔσω μελάθρου γόον ἔκλυον·
5 οὐδὲ cυνήδομαι, ὦ γύναι, ἄλγεcι δώματος,
ἐπεί μοι φίλον κέκρανται.

Ein dactylischer Hexameter mit dactylischem Auslaut v. 4 wird von zwei dactylischen Pentapodieen umgeben. Es folgt eine iambische Pentapodie mit Asynarthese nach der ersten Thesis, analog Soph. Electr. 5. 6; als Proodikon gehen zwei anapästische Reihen voran, gleichsam eine Fortsetzung der vorangehenden anapästischen Hypermetra.

3. Dactylische Chorlieder der Komödie.

Das dactylische Maass ist an sich der Komödie so fremd wie der Tragödie, aber Aristophanes hat mit demselben Talente, wie Pindars dorische Strophen und die Maasse der tragischen Gesänge, auch die dactylischen Rhythmen der Nomendichter zur Erreichung von komischen Contrasten nachgeahmt und versteht sie eben so ernst und feierlich wie nur irgend ein Tragiker zu bilden. Eine Beziehung auf die epische Lyrik des Stesichorus lag ihm fern, wir haben die Vorbilder von den meisten seiner dactylischen Strophen in der hieratischen Poesie, aus der auch Stesichorus seine Rhythmen schöpfte, zu suchen. Dahin gehören zwei feierliche Lobgesänge Nub. 275 und Aves 1748. Der erste ist so freudig-ernst und schwungvoll, als ob er von einem Olympus oder Sakadas gesungen wäre, freilich nur, um dadurch den Gegensatz der leichtfertigen und windigen Gottheiten, denen er geweiht ist, um so schärfer hervortreten zu lassen; der andere, die Waffen des Blitz- und Donnergottes verherrlichend, geht zuletzt in einen Hymenäus über und ist hier sehr charakteristisch in leichten aufgelösten Rhythmen gehalten. Eine dritte dactylische Strophe, Ranae 875 vor dem Streite der beiden Dichter, bewegt sich in dem Kreise eines musischen Agon und erscheint als die Nachahmung eines Liedes, wie es von den alten Auloden und Kitharoden vor dem Beginn des Wettstreites gesungen wurde. Aehnlich ist auch Ran. 818, nur dass Aristophanes hier besonders die komische Parallele eines Waffenkampfes hervorhebt und dabei, wie es scheinen könnte, der Phraseologie des Aeschylus noch einige Seitenhiebe versetzt.

Nubes 275—290=299—313 ἀντ.

παρθένοι ὀμβροφόροι,
ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος, εὔανδρον γᾶν
Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον·
οὗ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἵνα
5 μυστοδόκος δόμος ἐν τελεταῖς ἁγίαις ἀναδείκνυται,
οὐρανίοις τε θεοῖς δωρήματα,
ναοί θ' ὑψερεφεῖς καὶ ἀγάλματα,
καὶ πρόσοδοι μακάρων ἱερώταται, εὐστέφανοί τε θεῶν θυσίαι
θαλίαι τε,
παντοδαπαῖς ἐν ὥραις,
10 ἦρί τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις,
εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα,
καὶ Μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏓́
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
5 –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏔ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏔ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –
10 –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́

Aves 1748—1754.

ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυαχέες ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί,
αἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει.
διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας,
καὶ πάρεδρον βασίλειαν ἔχει Διός.
Ὑμὴν ὦ, Ὑμέναι' ὦ.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –

Alle aus 3 Tacten bestehenden Reihen sind hier als brachykatalektische Dimeter zu messen.

Ranae 814. 818. 822. 826.

ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξύλαλον παρίδῃ θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓

Der 3. Vers eine brachykatalektische Hexapodie (von 6 Tacten).

Ranae 875—882.

ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἁγναὶ
Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας | αἳ καθορᾶτε
ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν | ὀξυμερίμνοις
ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν | ἀντιλογοῦντες,
ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν
δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν.
νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω|ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ – –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Die scheinbaren Hexameter v. 2. 3. 4 sind Tetrapodieen mit je einer Dipodie. Es bleibt nocli eine dactylische Stelle über, die einen ganz abweichenden Charakter zeigt und gerade dadurch von höchstem Interesse ist. Dies ist der berühmte Küchenzettel des Aristophanes

Ecclesiaz. 1167 ff.

Man könnte geneigt sein, dieses Lied für eine dactylische Monodie zu halten, da das Metrum in der That mit Stellen wie Oed. Col. 229 (s. § 35) viele Aehnlichkeit hat. Doch ist es keine Monodie, weil es getanzt wird. Die Bedeutung erhellt aus Aristophanes selber. Vorher gehn nämlich die Verse

ὦ ὦ ὥρα δή,
ὦ φίλαι γυναῖκες, εἴπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν,
ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπανακινεῖν· Κρητικῶς οὖν τὼ πόδε

καὶ cὺ κίνει. Ἡ. τοῦτο δρῶ. Ἡ. καὶ τάcδε [νῦν] λαγαρὰc τοῖν cκελίcκοιν τὸν ῥυθμόν.

Dann beginnt der Tanz zu feurigen Tetrapodieen, die erste trochäisch mit einer vorausgehenden Dipodie, die übrigen dactylisch mit häufiger Auflösung der Thesis, alle in grösster Hast ohne Verspausen und Wortbrechung zu einem Hypermetron an einander gereiht, welches zuletzt in einem iambischen Verse abschliesst:

1167: τάχα γὰρ ἔπειcι
λεπαδοτεμαχοcελαχογαλεο-
κρανιολειψανοδριμυποτριμματο-
. . . .
1177: εἶτα κόνιcαι λαβὼν λέκιθον, ἵν' ἐπιδειπνῇc.

Das κρητικῶc κινεῖν bezieht sich nicht etwa auf ein kretisches oder päonisches Metrum, sondern bedeutet ein Hyporchema, vgl. Athen. 5, 181 b Κρητικὰ καλοῦcι τὰ ἀπορχήματα. Sch. Py. 2, 127. Wir haben ein dactylisches Hyporchema vor uns. Flüchtige Dactylen, wie sie hier gebildet, scheinen auch sonst ein häufiges Maass der Hyporchemen gewesen zu sein, vgl. Pollux 4, 82 ἔνιοι δὲ καὶ δακτυλικοὺc αὐλοὺc ὠνόμαcαν τοὺc ἐπὶ τοῖc ὑπορχήμαcιν, οἱ δὲ ταῦτα οὐκ αὐλῶν, ἀλλὰ μελῶν εἶναι εἴδη λέγουcι. Die einzige Parallele, die wir ziehen können, sind die hyporchemaartigen Dactylen Alkmans fr. 25. 26, wo der spartanische παμφάγοc mit einer ähnlichen Ausgelassenheit wie bei Aristophanes der Athenische Weiberchor die Seligkeit des Essens besingt.

§ 35.

Dactylische Monodieen der Tragödie.

1) Metrischer Bau und ethischer Charakter.

Die dactylischen Klagmonodieen der Tragödie sind die späteste Entwickelung des dactylischen Metrums. Bei Aeschylus findet sich noch keine Spur davon, auch den früheren Stücken des Euripides und Sophokles sind sie fremd; erst seit Olymp. 89 lassen sie sich bei Euripides nachweisen (Andromache und im Aeolus) und später wendet sich auch Sophokles den neuen Formen zu. Ihr rhythmischer Kunstwerth ist grade nicht sehr gross, sie dienen hauptsächlich nur als eine bequeme Unterlage für die von den ächten

Kunstkennern so hart mitgenommenen Ueberladungen und Manirirtheiten der späteren Bühnenmusik, an denen das entartete Theaterpublicum immer mehr Gefallen fand. Auch der poetische Werth des Inhalts, der durchgängig in weichen aber sehr bewegten Klagergüssen besteht, darf nicht sehr hoch angeschlagen werden, nicht blos bei Euripides, sondern auch bei Sophokles, dessen Diction hier der Euripideischen oft zum Erstaunen nahe steht.

Anfangs wurden die dactylischen Monodieen antistrophisch gebaut (Andromache), nachher tritt aber eine völlig freie Bildung ein, die Form der ἀπολελυμένα oder ἀλλοιόστροφα, Aristot. Probl. 19, 15. Entweder ist der ganze, meist unter zwei Personen duettmässig vertheilte Gesang in Dactylen gehalten, oder er beginnt mit alloiometrischen Strophen (Glyconeen, Ionici und bei Euripides hauptsächlich in den so beliebten Iambo-Trochäen) und schliesst dann endlich in einer sehr bewegten dactylischen Partie ab, die als wahres Bravourstück der ganzen Arie einen gewaltigen Effect verlieh. Den Freunden der alten klassischen Musik scheinen diese Formen wenig zugesagt zu haben, und so sehen wir sie denn auch bald nachher, als sie Euripides aufgebracht, von Aristophanes verspottet, der in dem Frieden 114 die dactylischen Monodieen des Aeolus parodirt und in demselben Maasse, in dem sich dort der tragische Schmerz ergoss, die hungrigen Kinder des Trygäos nach Brod jammern lässt, während der Vater auf dem Mistkäfer sich zum Himmel emporschwingt. Doch ungeachtet solcher Anfeindung wurden die Klagdactylen ein beliebtes Metrum der tragischen Bühne, und wir wollen nicht in Abrede stellen, dass sie an manchen Stellen von Sophokles und Euripides in recht kunstreicher Weise behandelt sind und hier eine grosse rhythmische Wirkung hervorbringen. Freilich sind solche Stellen nicht häufig und der metrische Grundtypus ist dann immer mehr oder weniger verlassen.

Die charakteristische Grundform besteht in der Verbindung d a c t y l i s c h e r T e t r a p o d i e e n, die gewöhnlich dactylisch, seltener spondeisch auslauten und κατὰ συνάφειαν ohne Hiatus und συλλαβὴ ἀδιάφορος vereint, also nach der Terminologie der antiken Metrik zu dactylischen Hypermetra verbunden werden. Der Hiatus ist blos nach langem Vocale zugelassen, Androm. 1189 ἀμφιβαλέσθαι | Ἑρμιόνας, gewöhnlich bei Personenwechsel oder vor einer Interpunction, Phoeniss. 1546, 5 αἰὲν ἐμόχθει, ὦ πάτερ, ὤμοι. Phoen. 1546, 8. Συλλαβὴ ἀδιάφορος ist weder für den die inlautende

Reihe schliessenden Dactylus noch den Spondeus zugelassen; für den letzteren kann also kein Trochäus eintreten, mit Ausnahme von Phoen. 1567, 11 φάςγανον εἴςω capκὸc ἔβαψεν, wo eine alloiometrische Reihe folgt. — Die einzelnen Reihen werden durch Cäsur gesondert; wo sie vernachlässigt ist, tritt eine Cäsur nach der ersten Thesis der folgenden Reihe ein, Orest. 1007. 1009. Phoen. 1485, 2; 1567, 14. Oed. Col. 230. 231. 232. Dasselbe Gesetz der Cäsur gilt auch für die blos dreimal vorkommende katalektische Tetrapodie Androm. 1173, 11. Hiket. 271, 10. 11, hinter der aber der Hiatus gestattet ist. — Einzelne Dipodieen werden zur Beschleunigung des Rhythmus zugemischt Androm. 1173, 6, Phoen. 1506 (mit dactylischem Ausgang), Phoen. 1499 (mit trochäischem Ausgang) und Phoen. 1803, die beiden letzteren mit aufgelöster erster Thesis τίνα δὲ προcῳδόν und ἀνακαλέcωμαι. — Neben der dactylischen Tetrapodie ist der Hexameter das am meisten gebrauchte Element, entweder so, dass ein einzelner Hexameter das Proodikon oder den Abschluss der Tetrapodieen bildet (Phoen. 1485. 1495. 1546, 6. — Phoen. 1485, 5. Philoct. 1201. Oed. Col. 234), oder so, dass mehre Hexameter zusammen neben den Tetrapodieen eine eigene Gruppe bilden (Pax. 114. Hiket. 271. Troad. 595. Helen. 375). Obwohl der Hexameter oft die bukolische Cäsur hat und vielleicht sogar kyklisch zu messen ist, so muss er doch rhythmisch meist in zwei Tripodieen zerlegt werden, wie aus der eurhythmischen Composition hervorgeht. Wie in den dactylischen Chorgesängen kann der Hexameter auch hier auf einen Dactylus ausgehen, Hiket. 277. Helen. 375, 10. Phoen. 1485, 1. Oed. Col. 235. An den Hexameter schliesst sich eine einzelne Tripodie, mit dactylischem Auslaute oder katalektisch, Hiket. 271, 9. Helen. 375, 11; einmal kommt die Tripodie auch unter Tetrapodieen vor, Phoen. 1567, 5. — Am seltensten ist die Pentapodie, Phoen. 1485, 3 und Helen. 166, wahrscheinlich brachykatalektisch zu messen.

Die Zusammenziehung der Doppelkürze kann an allen Stellen der dactylischen Reihen eintreten, doch ist sie im ganzen selten, weil sie dem bewegten Gange der Monodie widerstreiten würde. Eine rein spondeische Reihe ist Phoen. 1546, 7. Die Auflösung der Länge kommt nur in der Dipodie vor (s. oben).

Von den eingemischten alloiometrischen Reihen, die vor und nach sich den Hiatus gestatten, sind die anapästischen die häufigsten, der Parömiacus Helen. 375, 3. Phoen. 1446, 2. 3. 12

und öfters in den abweichend gebildeten Strophen Oed. Col. 216 ff.; die akatalektische Tetrapodie Phoen. 1567, 8. 12; der akatalektische Tetrameter Phoen. 1485, 4. In einem einzigen Falle Philoct. 1204 ist der dactylisch auslautenden Tetrapodie eine Anakrusis vorausgeschickt, welche für die rhythmische Ausdehnung der Reihe ohne Einfluss ist (ein wirklich hyperkatalektisches Dimetron):

ἀλλ', ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

Von anderen Metren sind trochäische, iambische und logaödische Reihen als Epodikon oder Proodikon gestattet, Oed. Col. 254. Helen. 375, 11. Orest. 1005, 8. Philoct. 1208. Oed. Col. 236. — Phoen. 1560. 1567. Ein einzelner Dochmius Phoen. 1508, 1. 4.

Den Charakter der grössten Aufregung erhält die dactylische Monodie durch die Einmischung einer asynartetischen logaödischen Reihe, deren letzter inlautender Tact ein Trochäus ist; vor der θέϲιϲ desselben, die gewöhnlich aufgelöst ist, fehlt der leichte Tacttheil. Die Reihe dieser Form ist entweder eine Tetrapodie oder Pentapodie, bald mit der Arsis, bald mit der Thesis schliessend, die als Versende verkürzt werden kann. Die Tetrapodie findet sich Androm. 1183 und 1196 als Schluss der Strophe und Antistrophe, wo sie sich ohne Wortbrechung an die vorausgehende Reihe anschliesst

– ⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏓

εἴθε ϲ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαίμων Ϲιμοεντίδα παρ' ἀκτάν,

so wie Oed. Col. 242. 249. 253, an den beiden ersten Stellen ohne Auflösung der vorletzten Thesis

– ⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –

ὅϲτιϲ ἄν, εἰ θεὸϲ ἄγοι und τὰν ἀδόκητον χάριν.

Die Pentapodie Oed. Col. 216. 218. 220. 222, in denen vor der aufgelösten Thesis überall eine Cäsur statt findet

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Λ ⏑⏑ ⏑ –

ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν.

Eine analoge metrische und rhythmische Bildung in den ἑξάμετρα μείουρα bei Lucian. tragodop. 212—324, worüber Terent. Maur. v. 1920.

2) Die einzelnen dactylischen Monodieen bei Euripides und Sophokles.

Andromache Exod. 1173—1183=1184—1196. Monodie des Peleus. Das älteste Beispiel einer dactylischen Monodie, zugleich das einzige von antistrophischer Responsion:

ὤμοι ἐγώ, κακὸν οἷον ὁρῶ τόδε,
καὶ δέχομαι χερὶ δώμασιν ἁμοῖς.
ἰώ μοί μοι, αἰαῖ, ὦ πόλι
Θεσσαλία, διολώλαμεν, οἰχόμεθ'.
5 οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι μοι τέκνα
λείπεται οἴκοις.
ὦ σχέτλιος παθέων ἐγώ· εἰς τίνα
δὴ φίλον αὐγὰς βά(λ)λων τέρψομαι;
ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρες,
10 εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαί|μων Σιμοεντίδα παρ' ἀκτάν.

Zehn Tetrapodieen, durch eine in der Mitte eingeschobene Dipodie in zwei gleiche Hälften getrennt. Ueber den Schlussvers s. S. 387. V. 5 und 8 dürfen die Worte μοι τέκνα und βαλὼν τέρψομαι nicht als Interpolation angesehen werden, dagegen ist das handschriftliche βαλών in βάλλων zu verändern. Antistr. v. 3 ist die Lesart des Venet. 471 αἲ αἲ αἲ αἲ ἓ ἕ. ὦ παῖ die richtige, die Interjection ἓ ἕ wie überall als Längen zu lesen. Zweimal, v. 3 und 8, respondirt dem auslautenden Dactylus der Strophe ein Spondeus der Antistrophe, eine Freiheit, die sich die Tragiker auch in den dactylischen Chorliedern gestatten.

Hiketid. Prolog 271—285, Monodie der Chorführerin. Zehn dactylische Hexameter, welche bis auf zwei die bukolische Cäsur haben, der fünfte mit dactylischem Auslaut. In der Mitte steht eine dactylisch auslautende Tripodie (als Fortsetzung des dactylich auslautenden Hexameters) und zwei Tetrapodieen:

πρός σε γενειάδος, ὦ φίλος, | ὦ δοκιμώτατος Ἑλλάδι,
ἄντομαι, ἀμφιπίτνουσα τὸ
σὸν γόνυ καὶ χέρα δειλαία·
οἴκτισαι ἀμφὶ τέκνων μ' ἱκέταν,
ἤ τιν' ἀλάταν, οἰκτρὸν ἰήλεμον οἰκτρὸν ἱεῖσαν.

Die beiden iambischen Verse 275. 276 ἰώ μοι· λάβετε, φέρετε, πέμπετε | * κρίνετε ταλαίνας χέρας γεραιᾶς sind eine Interpolation aus Hecub. 62. 63.

Troades 595—607, Duett des ersten Stasimon. Auf zwei iambische Strophenpaare der Hekabe und Andromache folgen dactylische Hexameter mit bukolischer Cäsur und als Schluss einige verderbte Tetrapodieen. Dieselbe Composition, nur in umgekehrter Folge der Tetrapodieen und Hexameter, **Aristoph. Vesp.** 114 als Parodie des Euripideischen Aeolus. S. S. 369.

Helena 164—166, astrophisches Proömium der threnodischen Parodos, zwei dactylische Hexameter mit einer Pentapodie: δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; ἒ ἔ.

Helena 275—385, kommatische Monodie des ersten Stasimon: auf drei iambo-trochäische Alloiostropha folgt ein viertes im dactylischen Maasse:

ὦ μάκαρ Ἀρκαδίᾳ ποτὲ παρθένε | Καλλιστοῖ, Διὸς ἃ λεχέων
ἐπέβας τετραβάμοσι γυίοις,
ὡς πολὺ ματρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον, | ἃ μορφᾷ θηρῶν λαχνογυίων
ὄμματι λάβρῳ σχῆμα λεαίνης
ἐξαλλάξασ᾽ ἄχθεα λύπης·
ἄν τέ ποτ᾽ Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο,
χρυσοκέρατ᾽ ἔλαφον, Μέροπος Τιτανίδα κούραν
καλλοσύνας ἕνεκεν· τὸ δ᾽ ἐμὸν δέμας ὤλεσεν ὤλεσε
Πέργαμα Δαρδανίας | ὀλομένους τ᾽ Ἀχαιούς.

–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ | –́– –́⏑⏑ –́⏑⏑
⏑⏑–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́ –́
–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ | –́– –́– –́⏑⏑ –́
–́⏑⏑ –́– –́⏑⏑ –́–
–́– –́– –́⏑⏑ –́–
–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑
–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́– –́⏑⏑ –́⏑
–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑ –́⏑⏑
–́⏑⏑ –́⏑⏑ –́ ⏑́⏑⏑ –́⏑ –́–

8 Tetrapodieen und 6 Tripodieen (die letzte eine wirkliche trochäische Tripodie, kein brachykatalektisches Dimetron).

Orest. 1005—1012. Eine lange iambisch-trochäische Monodie der Elektra geht ohne Satzende in einen dactylischen Schluss aus. Drei dactylische Tetrameter, die zweite und dritte ohne Cäsur nach dem vierten Tacte; dann folgen zwei Tetrapodieen, wovon die letzte wahrscheinlich trochäisch mit der Umstellung πολυπόνοις δόμων ἀνάγκαις.

ἑπταπόρου τε δρόμημα Πελειάδος | εἰς ὁδὸν ἄλλαν Ζεὺς μεταβάλλει,

τῶνδέ τ' ἀμείβει ἀεὶ θανάτους θανάτων τά τ' ἐπώνυμα δεῖπνα
Θυέςτου
λέκτρα τε Κρήςςας 'Αερόπας δολίας δολίοιςι γάμοις· τὰ παν-
ύςτατα δ'
εἰς ἐμὲ καὶ γενέταν ἐμὸν ἤλυθε
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις.

Phoeniss. 1483, grosses alloiostrophisches Monodikon und Duett zwischen Antigone und Oedipus. Die letzte Strophe des Monodikons ist dochmisch. Von den Versuchen einer antistrophischen Anordnung hätte schon Aristot. probl. 19, 15 abhalten sollen.

α' 1485—1492.

οὐ προκαλυπτομένα βοτρυώδεος | ἁβρὰ παρηίδος,
οὐδ' ὑπὸ παρθενίας τὸν ὑπὸ βλεφάροις φοίνικ', ἐρύθημα
προςώπου,
αἰδομένα φέρομαι βάκχα νεκύων,
κράδεμνα δικοῦςα κόμας ἀπ' ἐμᾶς, | cτολίδα κροκόεςςαν
ἀνεῖςα τρυφᾶς,
ἁγεμόνευμα νεκροῖςι πολύςτονον· αἰαῖ, ἰώ μοι.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ∧ ∧
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –

Hinter dem letzten (5.) Tacte des v. 3 nothwendig eine Pause (denn als rhythmische Pentapodie würde der Vers ohne rhythmische Responsion bleiben).

β' 1493—1507.

Auf einen als Proodikon vorausgeschickten Hexameter folgen Tetrapodieen mit 3 eingemischten Dipodieen, wovon in den beiden ersten der erste Dactylus zum Proceleusmaticus aufgelöst ist.

ὦ Πολύνεικες, ἔφυς ἄρ' ἐπώνυμος, ὤμοι, Θῆβαι,
cὰ δ' ἔρις, οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνῳ φόνος
Οἰδιπόδα δόμον ὤλεςε κρανθεὶς
αἵματι δεινῷ, αἵματι λυγρῷ.
τίνα δὲ προςῳδὸν
ἢ τίνα μουςοπόλον ςτοναχὰν ἐπὶ
δάκρυςι δάκρυςιν, ὦ δόμος, ὦ δόμος,

ἀνακαλέcωμαι,
τριccὰ φέρουcα τάδ' αἵματα cύγγονα,
ματέρα καὶ τέκνα, χάρματ' Ἐρινύοc;
ἃ δόμον Οἰδιπόδα πρόπαν ὤλεcε,
τᾶc ἀγρίαc ὅτε
δυcξύνετον ξυνετὸc μέλοc ἔγνω
Cφιγγὸc ἀοιδοῦ cῶμα φονεύcαc.

γ' 1508—1529.

1 ἰώ μοι, πάτερ,
2 τίc Ἑλλὰc ἢ βάρβαροc, ἢ | τῶν προπάροιθ' εὐγενετᾶν
3 ἕτεροc ἔτλα κακῶν τοcῶνδ' | αἵματοc ἁμερίου
4 τοιάδ' ἄχεα φανερά,
5 τάλαιν' ὥc ἐλελίζει. τίc ἄρ' ὄρνιc
6 ἢ δρυὸc ἢ ἐλάταc ἀκροκόμοιc | ἀμφὶ κλάδοιc
7 ἑζομένα μονομάτοροc ὀδυρμοῖc
8 ἐμοῖc ἄχεcι cυνῳδόc;
9 αἴλινον αἰάγμαcιν ἃ | τοῖcδε προκλαίω μονάδ' αἰ-|
ῶνα διάξουcα τὸν ἀεὶ χρόνον ἐν λειβομένοιcιν δακρύ(οι)cιν.
10 τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί|ταc cπαραγμοῖc ἀπαρχὰc βάλω;
11 ματρὸc ἐμᾶc [ἐν] διδύμοιcι γάλακ'τοc παρὰ μαcτοῖc
12 ἢ πρὸc ἀδελφῶν οὐλόμεν' αἰκίcματα νεκρῶν;

1 ⏑ −́ − ⏑ −́ Dochm.
2 ⏑ −́ ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́
3 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ −́ ⏑ −́ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ ⏑ ⏑ −́
4 ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑́⏑ Dochm.
5 ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ −
6 −́ ⏑ ⏑ −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́
7 −́ ⏑ ⏑ −́ ⏑ ⏑ −́ | ⏑́⏑ ⏑ −́ −
8 ⏑ −́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ −́ ⏑́
9 −́ ⏑ ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́
−́ ⏑ ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ ⏑
10 ⏑́⏑ ⏑ −́ ⏑́⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ −́ −́ ⏑ −́ | −́ ⏑ −́
11 −́ ⏑ ⏑ −́ ⏑ ⏑ −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ −
12 −́ ⏑ ⏑ −́ − −́ ⏑ ⏑ −́ | −́ ⏑ ⏑ −́ −

Die (kyklischen) Dactylen haben fast durchgängig asynartetische Bildung nach der dritten oder zweiten θέcιc; im zweiten Falle entstehen dadurch Choriamben mit gedehnter Schlusslänge. Analog ist der trochäische Vers 10 gebildet, der somit im kretischen Metrum erscheint. — V. 5 mit iambischem freiem Anlaute wie in cτρ. ε' 1. 2. — V. 1. 4 ist ein Dochmius eingemischt.

δ' 1530 – 1538.

1 ὀτοτοτοῖ, λίπε σούς δόμους, ἀλαὸν ὄμμα φέρων,
2 πάτερ γεραιέ, δεῖξον,
3 Οἰδιπόδα, σὸν αἰῶνα μέλεον, ὅς ἐπὶ
4 δώμασιν ἀέριον σκότον | ὄμμασι σοῖσι βαλὼν ἕλκεις μακρόπνουν ζωάν.
5 κλύεις, ὦ κατ' αὐλὰν
6 ἀλαίνων γεραιὸν πόδα δεμνίοις
7 δύστανον ἰαύων;

1 ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
2 ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́
3 – ⏑́⏑ –́ ⏑ –́, – ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ Dochm.
4 –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́
5 ⏑ –́ –, ⏑ –́ – Bacch.
6 ⏑ –́ – ⏑ –́, ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ –́ Dochm.
7 ⏑̆ –́ ⏑ ⏑ –́ –

Die Dochmien, die in γ' nur zweimal eingemischt waren, sind hier zum vorwiegenden Maasse geworden (v. 2. 5. 6). Ein dactylischer Vers blos in der Mitte, aus 2 akatalektischen und 1 katalektischen Tripodie bestehend (v. 4). Der Anfangs- und Schlussvers logaödisch.

ε' 1539 – 1545.

Ο. τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ ποδὸς ἐξάγαγες εἰς φῶς
λεχήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων | οἰκτροτάτοισιν δακρύοισιν,
πολιὸν αἰθέριον ἀφανὲς εἴδωλον ἢ νέκυν ἔνερθεν
ἢ ποτανὸν ὄνειρον;

⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ – Λ́
⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ Λ́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ Λ
–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

v. 1. 2. 3 enthalten je zwei asynartetisch-dactylische Pentapodieen mit iambischem freien Anlaut, jede zweite Reihe mit Pause am Ende. Ein Pherekrateus bildet den Schluss.

ϛ' 1546 – 1559.

Α. δυστυχὲς ἀγγελίας ἔπος οἴσει,
πάτερ, οὐκέτι σοι τέκνα λεύσσει
φάος οὐδ' ἄλοχος, παραβάκτροις
ἃ πόδα σὸν τυφλόπουν θεραπεύμασιν

αἰὲν ἐμόχθει, ὦ πάτερ, ὤμοι.
Ο. ὤμοι ἐμῶν παθέων· πάρα γὰρ στενάχειν τάδ', ἀυτεῖν.
τρισσαὶ ψυχαὶ ποίᾳ μοίρᾳ
πῶς ἔλιπον φάος, ὦ τέκνον, αὔδα.
Α. οὐκ ἐπ' ὀνείδεσιν οὐδ' ἐπιχάρμασιν,
ἀλλ' ὀδύναισι λέγω· σὸς ἀλάστωρ
ξίφεσιν βρίθων ⏑ ⏑ – –
καὶ πυρὶ καὶ σχετλίαισι μάχαις ἐπὶ
παῖδας ἔβα σούς, ὦ πάτερ, ὤμοι.

Die beiden Partieen der Antigone bestehen je aus 5 Tetrapodieen, dactylisch oder Paroemiaci; sie würden auch metrisch gleich sein, wenn v. 2 dactylisch (ὦ) πάτερ, οὐκέτι gelesen würde. Die in der Mitte stehende Partie des Oedipus enthält einen Hexameter und zwei Tetrapodieen.

ζ' 1560—1566.

Ο. αἰαῖ. Α. τί τάδε καταστένεις;
Ο. ὦ τέκνα. Α. δι' ὀδύνας ἔβας,
εἰ τά τέθριππά γ' ἔθ' ἅρματα λεύσσων
ἀελίου τάδε σώματα νεκρῶν
ὄμματος αὐγαῖς ταῖς ἐπενώμας.
Ο. τῶν μὲν ἐμῶν τεκέων φανερὸν κακόν·
ἁ δὲ τάλαιν' ἄλοχος τίνι μοι, τέκνον, ὤλετο μοίρᾳ;

Ein Hexameter bildet das Epodikon nach sechs Tetrapodieen, wovon die beiden ersten iambisch mit Auflösung im 2. Tacte.

η' 1567—1581.

Α. δάκρυα (δάκρυα) γοερὰ (γοερὰ) | φανερὰ πᾶσι τιθεμένα,
τέκεσι μαστὸν ἔφερεν ἔφερεν | ἱκέτις ἱκέταν ὀρομένα.
εὗρε δ' ἐν Ἠλέκτραισι πύλαις τέκνα | λωτοτρόφον κατὰ λει-
μακα λόγχαις
κοινὸν ἐνυάλιον
5 μάτηρ, ὥστε λέοντας ἐναύλους,
μαρναμένους ἐπὶ τραύμασιν, αἵματος
ἤδη ψυχρὰν λοιβὰν φονίαν,
ἃν ἔλαχ' Ἅιδας, ὤπασε δ' Ἄρης·
χαλκόκροτον δὲ λαβοῦσα νεκρῶν πάρα | φάσγανον εἴσω σαρ-
κὸς ἔβαψεν,
10 ἄχθει δὲ τέκνων ἔπεσ' ἀμφὶ τέκνοις.

πάντα δ' ἐν ἄματι τῷδε cυνάγαγεν,
ὦ πάτερ, ἁμετέροιcι δόμοιcιν ἄχη θεὸc ὅcτιc τᾷδε τελευτᾷ.

⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ | ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
5 –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ – –́ – –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
10 –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –

Aehnlich der vorigen Strophe gehen zwei trochäische Verse voraus, der erste ist von Hermann durch Verdopplung der Worte δάκρυα und γοερά mit Recht in einen Tetrameter verwandelt. V. 10 haben wir ἄχθει und τέκνοιc statt ἄχει und τέκνοιcιν geschrieben.

Philoktet, drittes Epeisodion, Amoibaion zwischen Philoktet und dem Chorführer.

ε′ 1196–1203.

Χ. βᾶθί νυν, ὦ τάλαν, ὥc cε κελεύομεν.
Φ. οὐδέποτ' οὐδέποτ', ἴcθι τόδ' ἔμπεδον,
οὐδ' εἰ πυρφόροc ἀcτερόπητὴc
βροντᾶc αὐγαῖc μ' εἶcι φλογίζων.
ἐρρέτω Ἴλιον, οἵ θ' ὑπ' ἐκείνῳ
πάντεc ὅcοι τόδ' ἔτλαcαν ἐμοῦ ποδὸc ἄρθρον ἀπῶcαι.

Analog wie Phoen. 1560 ff. gebildet: nach fünf dactylischen Tetrapodieen ein Hexameter als Schluss.

ϛ′ 1204–1208.

Φ. ἀλλ', ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχοc ὀρέξατε.
Χ. ποῖον ἐρεῖc τόδ' ἔποc; Φ. ξίφοc, εἴ ποθεν,
ἢ γένυν, ἢ βελέων τι, προπέμψατε.
Χ. ὡc τίνα δὴ ῥέξῃc παλάμαν ποτέ;
Φ. κρᾶτ' ἀπὸ πάντα καὶ ἄρθρα τέμω χερί·
φονᾷ φονᾷ νόοc ἤδη.

Nach fünf dactylischen Tetrapodieen, deren erste ein hyperkatalektisches anap. Diemetron ist, bildet ein anakrusischer Pherekrateus den Schluss.

Oedipus Coloneus Amoibaion zwischen Oedipus, Chorführer und Antigone, zerfällt in 7 alloiostrophische Partieen, wovon α′ und ϛ′ glykoneisch, β′ ionisch, die übrigen dactylisch.

α′ 207—211.

Ο. ὦ ξένοι, ἀπόπτολις· ἀλλὰ μὴ
Χ. τί τόδ' ἀπεννέπεις, γέρον;
Ο. μὴ μὴ μή μ' ἀνέρῃ τίς εἰμι,
μηδ' ἐξετάσῃς πέρα ματεύων.

⏖ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
— — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑
— — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

Vier glykoneisch-logaödische Tetrapodieen. ὦ ξένοι darf nicht von den folgenden Worten getrennt werden, wie dies bisher geschehen ist, vgl. ζ′ v. 2: ὦ ξένοι, οἰκτείραθ' ἅ.

β′ 212—215.

Χ. τί τόδ'; Ο. αἰνὰ φύσις. Χ. αὔδα.
Ο. τέκνον, ὤμοι, τί γεγώνω;
Χ. τίνος εἶ σπέρματος, ὦ
ξένε, φώνει, πατρόθεν.

Vier ionische Dimeter, die beiden letzten katalektisch.

γ′ 216—223.

Ο. ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
Α. λέγ', ἐπείπερ ἐπ' ἔσχατα βαίνεις.
Ο. ἀλλ' ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν.
Χ. μακρὰ μέλλετον, ἀλλὰ τάχυνε.
Ο. Λαΐου ἴστε τιν' ὄντ'; Χ. ἰού, ἰού.
Ο. τό τε Λαβδακιδᾶν γένος; Χ. ὦ Ζεῦ.
Ο. ἄθλιον Οἰδιπόδαν; Χ. σὺ γὰρ ὅδ' εἶ;
δέος ἴσχετε μηδὲν ὅσ' αὐδῶ.

Die Verbindung eines asynartetisch dactylo-trochäischen Verses und eines Parömiacus viermal wiederholt.

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏖ ⏑ —
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

δ′ 224.

Χ. ὠὼ ὠώ. Ο. δύσμορος. Χ. ὠώ.
Ο. θύγατερ, τί ποτ' αὐτίκα κύρσει;

Χ. ἔξω πόρσω βαίνετε χώρας.

Ο. ἃ δ' ὑπέσχεο ποῖ καταθήσεις;

Die Verbindung einer dactylischen Tetrapodie und eines Parömiacus zweimal wiederholt.

ε' 228.

Χ. οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται
ὧν προπάθῃ τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά-
ταις ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομέ-
να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔ-
χειν. σὺ δὲ τῶνδ' ἑδράνων πάλιν ἔκτοπος
αὖθις ἄφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε, μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προσάψῃς.

Die Strophe ist wie Philoct. 1196 ff. gebildet: auf fünf dactylische Tetrapodieen folgt ein dactylischer Hexameter; daran reiht sich noch eine katalektisch-iambische Tetrapodie. Die dactylischen Tetrapodieen sind nicht durch Wortende gesondert, was sonst nur Ecclesiaz. 1169 ff. vorkommt.

ϛ' 237.

Α. ὦ ξένοι αἰδόφρονες,
ἀλλ' ἐπεὶ γεραὸν ματέρα
τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων
ἀκόντων ἀίοντες αὐδάν.

— ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏓
— ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —
— — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

Glykoneisch-logaödisch wie στρ. α'. Die Richtigkeit unserer Abtheilung ὦ ξένοι αἰδόφρονες wird durch den gleichen Vers 241, 2 ὦ ξένοι οἰκτείραθ', ἃ ausser Zweifel gestellt.

ζ' 241—253.

ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν,
ὦ ξένοι οἰκτείραθ', ἃ
πατρὸς ὑπὲρ τοὐμοῦ μόνου ἄντομαι,
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα
5 ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος
ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὑμῖν ὡς θεῷ
κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἴτε, νεύσατε

τὰν ἀδόκητον χάριν
10 πρός c' ὅ τι coι φίλον ἐκ cέθεν ἄντομαι,
ἢ τέκνον, ἢ λέχος, ἢ χρέος, ἢ θεός.
οὐ γὰρ ἴδοις ἂν ἀθρῶν βροτὸν ⏓ ⏑ ⏑
ὅςτις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι,
ἐκφυγεῖν δύναιτο.

Nach dreizehn Tetrapodieen, wovon v. 2. 9. 13 asynartetische Dactylo-Trochäen, folgt ein Ithyphallicus als Epodikon.

B.

Anapäste.

§ 36.

Prosodiakon, Paroimiakon, Tetrametron.

Die anlautende Anakrusis bestimmt nicht nur den ethischen Charakter der Anapäste im Gegensatze zu den Dactylen, indem sie den gleichförmigen und ruhigen Gesang des ῥυθμὸς ἐν λόγῳ ἴςῳ bewegter und energischer macht, wie dies bereits Aristides p. 97 M. mit den Worten andeutet: αἱ δ' ἀπὸ ἄρcεων (ῥυθμοὶ) τῇ φωνῇ τὴν κροῦcιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι, sondern sie bedingt auch den ursprünglichen Gebrauch des anapästischen Maasses als Marschrhythmus. Während nämlich die Dactylen zunächst ohne alle orchestische Begleitung ruhig zur Kithara oder Aulos vorgetragen werden, sind die Anapäste von Anfang an das Metrum der Processionslieder und Marschgesänge. Jeder anapästische πούς bezeichnet einen Schritt*) des Singenden, die ἄρcιc das Erheben, die θέcιc das Niedersetzen des Fusses; weil beim Marsche dem ersten Niedersetzen des Fusses eine Erhebung desselben vorausgeht, so muss auch in dem Metrum des begleitenden Gesanges, der mit dem Rhythmus des Marsches übereinstimmt, der ersten θέcιc eine ἄρcιc vorausgehen.

Als Marschrhythmus erscheint der Anapäst, wenn wir vorläufig das Drama unberücksichtigt lassen, in einer doppelten Anwendung, einmal in den **Prosodieen**, d. h. Processionsgesängen

*) Mar. Vict. 104 *per tibias canunt incedentes ad pedem.*

bei feierlichen Zügen nach Tempeln und Altären*), und den hieraus hervorgehenden prosodischen Päanen**), und sodann in den Embaterien oder Enoplien, d. h. Schlachtgesängen beim Anrücken gegen den Feind, die hauptsächlich bei Spartanern und andern Dorern üblich waren und in ihrem Ursprunge ebenfalls auf den Cultus zurückgehen, da sie nicht blos den Tactschritt angeben und die Reihen in Ordnung halten sollten, sondern zugleich ein Gebet an den Schlachtengott enthielten, dem der Feldherr unmittelbar vor dem Anstimmen des Gesanges ein Opfer dargebracht hatte***).

Die einzelnen anapästischen Metra der Prosodien und Embaterien sind die Tripodie, die katalektische Tetrapodie und die Verbindung der akatalektischen und katalektischen Tetrapodie zum katalektischen Tetrameter.

I. Die anapästische Tripodie, nach ihrem doppelten Gebrauche bei Prosodien und enoplischen Gesängen mit den Namen προσοδιακόν und ἐνόπλιον oder κατ' ἐνόπλιον ῥυθμός bezeichnet, eines der vulgärsten Metren bei den alten Rhythmikern und Musikern †). Wie die Prosodien und Embaterien ursprüng-

*) Proclus chrest. p. 381 Gaisf. Heph.: Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὰν προσίασι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς καὶ ἐν τῷ προσιέναι ᾔδετο πρὸς αὐλόν. ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ᾔδετο ἑστώτων . . . . καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδιά τινες παιᾶνας λέγουσιν. Schol. Aves 853 = Suid. προσόδια. Etym. magn. ὕμνος. Athen. IV p. 139e von den Lacedämonischen Prosodien an den Hyacinthien κιθαρίζουσιν καὶ πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες ἐν ῥυθμῷ μὲν ἀναπαίστῳ, μετ' ὀξέος δὲ τόνου τὸν θεὸν ᾄδουσιν.

**) Boeckh ad Pind. fragm. p. 586.

***) Athen. 14, 630 f. Plut. Lycurg. 22. Lacon. inst. 16. Thucyd. 5, 70. Xenoph. Hellen. 2, 4, 7. Cic. Tusc. 2, 16: *Spartiatarum procedit mora ad tibiam nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio.* Mar. Victor. 2521. Pollux 4, 78. 82.

†) Aristoph. Nub. 651. Xenoph. Anab. 6, 1, 11. Plato rep. 3, p. 400b. Schol. Nub. l. l.: ὁ δὲ ἐνόπλιος (sc. ῥυθμός) καὶ προσδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων σύγκειται ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου. συνεμπίπτει δὲ οὗτος ἤτοι τριποδίᾳ ἀναπαιστικῇ ἢ βάσεσι δυσίν, ἰωνικῇ καὶ χοριαμβικῇ. Bacchius 25 Meib. Aristid. 39 Meib. Hephaest. 47. 48. Plot. 300. Mar. Vict. 180. 181. Vielfach in den metr. Schol. als προσοδιακὸς oder προσοδικός erwähnt. Die Alten unterscheiden zwei Formen, je nachdem die Anakrusis lang oder kurz ist. Neben der vom Schol. Nub. aufgeführten Messung als anapästischer Tripodie wird der Vers gewöhnlich nach zweisilbigen oder viersilbigen πόδες abgetheilt ⏒ ⏗, ⏑ ⏑, ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ und – ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, προσοδιακὸς διὰ τεσσάρων und διὰ συζυγιῶν. Eine dritte Form, προσοδιακὸς διὰ τριῶν bei Aristides, ist die katalektische Tripodie ⏑ ⏗, ⏑ ⏑, ⏗ ⏑̄. Ueber Aristides' Missverständnisse vgl. Bd. I § 10. Die anapästisch anlautende Form nennt Servius p. 370 Aristophanium, cf. Av. 329.

lich mit der Kithara statt mit dem Aulos begleitet wurden, so scheint hier in älterer Zeit anstatt der anpästischen auch die dactylische Tripodie gebraucht worden zu sein, je zwei Tripodieen zum Hexameter verbunden. Dies wird wenigstens von den Prosodien des alten Eumelos berichtet, die in Hexametern geschrieben waren*), und eben daher mag es kommen, dass auch die dactylische Tripodie – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – den Namen προcοδιακόν führt**). Zwei Tripodieen dieser Form heissen zusammen ἑξάμετρον κατ' ἐνόπλιον, was auf den embaterischen Gebrauch dieses im Epos seltenen Hexameters hinweist***). — Das Aufkommen der anapästischen Tripodie an Stelle der dactylischen hängt mit der Anwendung der Aulodik zusammen; dies besagt die Nachricht, dass der Aulode Olympus der Erfinder des Prosodiakon sein soll; ähnlich ist es zu verstehen, wenn überhaupt die Prosodien als eine Erfindung des Auloden Klonas angesehen werden†). Doch muss das Prosodiakon weit vor Archilochus hinaufgerückt werden, da es dieser bereits kyklisch, d. h. mit kurzer Anakrusis gebildet und mit trochäischen Reihen verbunden hat††). Der Gebrauch bei Processionsliedern wird von Xenophon Anab. 6, 1, 11 bestätigt, wo es von den Mantineern heisst: πρὸc τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαιώνιcαν καὶ ὠρχήcαντο ὥcπερ ἐν ταῖc πρὸc τοὺc θεοὺc προcόδοιc†††). Aus den Embaterien war der Enoplios in die Nomenpoesie übergegangen; denn so müssen wir es erklären, wenn er das Metrum in dem Nomos auf Ares bildete, der dem Olympus zugeschrieben wird und gleich den Prosodien in dorischer Tonart gesetzt war*†). Von den älteren Liedern dieses Metrums ist uns kein Bruchstück erhalten, wir besitzen nur den Anfang eines der spätern Zeit angehörenden

*) Paus. 4, 4, 1; 4, 33, 3; 5, 19. An die Prosodien in Hexametern erinnert der Abzugschor Ran. 1528.

**) Schol. metr. Hecub. 461. Auf einem Missverständniss scheinen die Prosodikoi des Dionys. comp. verb. 4 p. 22 R. zu beruhen, der damit das Priapeische Metrum bezeichnet. — Vgl. Eust. ad Odyss. φ 13 (1899, 62). Schol. Junt. ad Nub. 651.

***) Vgl. oben § 30.

†) Plut. Music. 29. 3.

††) Wenn Plutarch ib. 28 auch den Archilochus als Erfinder nennt, so lässt sich dies durch die Beziehung auf die kurzsilbig anlautende Form oder auf die Verbindung mit anderen Metren rechtfertigen. Vgl. Hephaest. p. 85 und III, 1, A.

†††) Vgl. Schol. metr. Olymp. 3: Λέγεται δὲ προcοδιακόν, διότι καὶ ἐν ἑορταῖc τοιούτοιc ἐχρῶντο μέτροιc. Schol. metr. Ajac. 172.

*†) Plut. Mus. 29. 17.

Päan prosodiakos auf Lysander, der bereits kyklische Anapäste enthält, aber ohne Zweifel den älteren Liedern nachgebildet ist, Duris ap. Athen. 15 p. 696 a. Plut. Lysand. 18.

Τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὢ
ἰή(ιε) Παιάν.

In dem Refrän ist wahrscheinlich ἰήιε statt ἰή zu lesen, wie bereits Bergk poet. lyr. p. 1036 bemerkt, so dass die akatalektischen Prosodiaka auf einen katalektischen ausgehen. Das letztere (von Aristides als ein προσοδιακὸν διὰ τριῶν bezeichnet) ist hier um so mehr am Platze, als auch die logaödischen Prosodiaka der Komiker mit derselben Reihe schliessen*).

Die katalektisch anapästische Tripodie scheint auch in stichischer Composition zu Processionsgesängen gebraucht zu sein. So finden wir sie in dem ersten Theile des dorischen Schwalbenliedes, welches die Rhodischen Knaben bei ihren Frühlingsumzügen sangen, Athen. 8, 360 b, Eustath. ad Odyss. φ 411:

Ἦλθ', ἦλθε χελιδών,
καλὰς ὥρας ἄγουσα
καλοὺς ἐνιαυτούς u. s. w.

II. Die katalektisch anapästische Tetrapodie, παροιμιακόν genannt, ein Name, den Hephästion als „Sprichwortsvers" erklärt und nicht recht passend findet, weil die griechischen Sprichwörter auch in Hexametern, Iamben u. s. w. abgefasst seien**). Uns scheint παροιμιακόν mit προσοδιακόν gleichbedeutend zu sein, so dass es so viel heisst als Weg- oder Marschrhythmus***). Damit stimmt der Gebrauch. Tyrtäus schrieb darin seine spartanischen Embaterien, wovon uns bei Dio Chrysost. I, 34 und Tzetz. Chiliad. 1, 192 ein Bruchstück erhalten ist:

---

*) Equit. 1111. Ran. 448. Ecclesiaz. 290. Hermippus Stratiot fr. 1.

**) Hephaest. 27. Schol. Heph. 176. Trich. 278. Mar. Victor. 143. 180. Serv. 371. Terent. Maur. 1811. Scholl. metrr. zu Aristoph. und Pindar.

***) Nicht von παροίμιον, sondern οἶμος = ὁδός abzuleiten, mit der selben Endung wie in προσοδιακός. Die ursprüngliche Bedeutung von παρά ist zurückgetreten, ebenso wie dies häufig in παριέναι der Fall ist. — Bei Archilochus bald mit langer, bald mit kurzer Anakrusis und mit dem Ithyphallicus verbunden, vgl. S. 399 Anm. ††.

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὐάνδροι
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε u. s. w.

Wie das ebenfalls in Embaterien gebrauchte Tetrametron, so ging auch das Parömiakon in die Komödie über. So in der Odysseis des Kratinus beim Abzuge des Chors fr. 15 Mein. Σιγὰν νῦν ἅπας ἔχε σιγάν u. s. w. Vgl. Bergk Comment. p. 160. Dass es in Prosodien vorkam, ist uns nicht überliefert. In demselben Metrum ist der Anfang des Mesomedischen Hymnus auf Helios und Nemesis gehalten. Auch christliche Hymnendichter bilden ganze Gedichte aus rein spondeischen Parömiaca, cf. Synesius Hymn. 5.

III. Im anap. Tetrametron*) katal. ist die akatal. Tetrapodie und der Parömiacus zu einem Verse verbunden:

◡◡ ⏑́ ◡◡ _ ◡◡ _ ◡◡ _ | ◡◡ ⏑́ ◡◡ _ ◡◡ _ ⏑

Er kommt ursprünglich mit dem Parömiacus im embaterischen Gebrauche überein, Hephäst. p. 27 führt den Anfangsvers eines spartanischen, wahrscheinlich auf Tyrtäus zurückzuführenden Schlachtliedes an:

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεως κίνασιν.

Von den dorischen Embaterien aus erhielt er in der dorisch-sicilischen Komödie eine Stelle ohne Zweifel zunächst in den skoptischen Processionen der Iamhisten. Dahin gehört ein bei Hephäst. p. 27 erhaltener Tetrameter des Aristoxenus von Selinus:

Τίς ἀλαζονίαν πλείσταν παρέχει | τῶν ἀνθρώπων; τοὶ μάντεις.

Sehr ausgedehnt wurde der Gebrauch des Tetrameters in der Komödie des Epicharm, der zwei Stücke, die Chorenontes und den Epinikios, ganz in diesem Metrum geschrieben hat. Aus der dorischen ging der anapästische Tetrameter in die attische Komödie über und wurde hier nächst dem iambischen Trimeter das häufigste Metrum. Ausser der vom Chorführer vorgetragenen Parabase, in der er wenigstens bei Aristophanes bei weitem vorherrscht**), erscheint er hauptsächlich an einer für die Oekonomie

*) Hephaest. 26. 27. Trich. 279. Mar. Victor. 101. Plotius 284. Servius 370. Censorin. 406. Suid. u. Hesychius s. v. ἀνάπαιστος.

**) Nur die Parabase Nub. und Anagyros (fr. 19) im Eupolideum, und Amphiaraos (fr. 18) im Priapeum. Eben wegen des häufigen Gebrauchs in den Aristophaneischen Parabasen scheint der anapästische Tetrameter den Namen Ἀριστοφάνειον erhalten zu haben. Aehnlich sind vielleicht die Namen Εὐπολίδειον und Κρατίνειον zu erklären.

der Komödie sehr charakteristischen Stelle der Epeisodien. Nach einer chorischen Strophe folgt nämlich eine längere dialogische Partie in anapästischen Tetrametern, an welche sich als Schluss ein anapästisches Hypermetron anreiht. Dieser trichotomischen Gruppe, die wir mit dem Namen Syntagma bezeichnen können, entspricht als Antisyntagma eine zweite: Antistrophe, Tetrameter und Hypermetron, in welcher die Tetrameter und das Hypermetron entweder anapästisch oder iambisch sind*). Den Inhalt dieser Tetrameter bildet stets ein heftig geführter erbitterter Streit zwischen zwei Agonsiten, in den sich nicht selten der Chorführer einmischt, in den Rittern v. 761 ein Streit zwischen Kleon und dem Allantopoles, in den Wolken 959 zwischen dem Dikaios und Adikos, in den Wespen 346. 379 und 546. 648 zwischen dem processsüchtigen Vater und dem friedlichen Sohn, in der Lysistrata 484. 549 zwischen den Weibern und Männern, in den Fröschen 1004 zwischen Aeschylus und Euripides, in den Ekklesiazusen 582 der Streit zwischen Männer- und Weiberregiment, im Plutus 487 zwischen Armuth und Reichthum. Die anapästischen Tetrameter erscheinen hier überall**) als Kampfanapästen, wie in den alten dorischen Embaterien, nur ist es kein Kampf der Waffen mehr, zu dem sie geleiten, sondern ein Kampf streitfertiger Zungen. Die Komödie selber ist sich dieser Analogie bewusst, wenigstens deutet darauf eine überall streng festgehaltene Eigenthümlichkeit in der Anordnung der Syntagmata, die sich sonst schwerlich erklären lässt. Nach dem Ende der chorischen Strophe werden nämlich die folgenden Tetrameter stets mit zwei Versen des Chorführers eingeleitet, in welchen dieser in einer fast überall wiederkehrenden typischen Form zum Kampfe anfeuert***), ähnlich wie im Schlachtgesange der Feldherr das Embaterion anstimmt†). So zeigt sich hier noch ein letzter Rest von dem Gebrauche der Anapästen als Marschrhythmus. Dabei hat die Komödie aber auch

---

*) Blos Ecclesiaz. und Plutus fehlt das Antisyntagma, in dem letzteren Stücke auch die Strophe vor den Tetrametern, die hier um so mehr ihre Stelle haben sollte, als den Tetrametern ganz in der charakteristischen Weise dieser Syntagmata zwei mit ἀλλ' beginnende Verse des Koryphaios vorausgehn.

**) Blos das anapästische Syntagma der Wolken 451—626 hat einen friedlicheren Charakter.

***) Ueberall mit Ausnahme von Vesp. 649, beginnt der Koryphaios seine zwei Tetrameter mit einem auffordernden ἀλλ'.

†) Vgl. darüber O. Müller Eumeniden S. 89

den ethischen Charakter der Anapästen festgehalten, indem dieselben auch hier ein zwar energisches und bewegtes, aber doch in ruhiger Würde gehaltenes Maass sind, wie aus dem verschiedenen Tone der correspondirenden anapästischen und iambischen Syntagmata hervorgeht*). Derselbe Charakter zeigt sich auch sonst in den anapästischen Partieen der Komödie, Vesp. 875 (Gebet), Equit. 1316 (εὐφημεῖν χρή), Pax 1316 (εὐφημεῖν χρή). Die Bedeutung als Marschrhythmus tritt ausser der letztangeführten Stelle auch in der Parodos hervor, wo die Komiker den anapästischen Tetrametern eine ähnliche Stelle geben, wie die Tragiker den Hypermetren: Nub. 263, Ran. 353; in gleicher Weise Thesmoph. 947 und 655, Lysistrat. 1072, so wie den Abzugsanapästen am Ende des Plutus und der Wolken**).

Der metrische Bau der anapästischen Tetrameter zeigt folgende Gesetze:

1. Die Zusammenziehung der zweisilbigen Arsis zu einer Länge ist viel häufiger als im dactylischen Hexameter. Die dorischen Dichter und von den attischen Komikern noch Kratinus lassen den Spondeus auch anstatt des letzten Anapästes eintreten;

Cratin. ap. Heph. 46: ὡς ἂν μᾶλλον τοῖς πηδαλίοις ἡ ναῦς ἡμῖν παιδαρχθῇ,

ebenso auch in den vorher angeführten Versen des Tyrtäus und Aristoxenus. Man nannte dieses Schema des Tetrameters Λακωνικόν. Weil indes ein so gravitätischer Schluss des Verses sich weniger für die Komödie eignet, so lässt Aristophanes mit den übrigen Komikern im siebenten Tacte blos den Anapäst zu***). Dagegen kann in jedem der vorausgehenden Tacte die Zusammenziehung der Kürzen statt finden, ja die Beispiele sind nicht selten, wo die sämmtlichen Doppelkürzen der sechs ersten Stellen contrahirt sind, z. B. Equit. 522. 766. 775. 815:

πάσας δ' ὑμῖν φωνὰς ἱεὶς καὶ ψάλλων καὶ πτερυγίζων,

*) Besonders Nub. 959 und 1034, Ran. 905 und 1004.

**) Der sonstige Gebrauch der anapästischen Tetrameter beschränkt sich immer auf wenige Verse, in denen der Chorführer meist eine Aufforderung ausspricht: 4 Tetr. Vesp. 725, Thesmoph. 655; 2 Tetr. Av. 627. 637, Lysistr. 1072; zweimal 3 Tetr. Eccles. 514.

***) Ausser den S. 401 Anm. * angeführten Stellen Stephan. Byzant. s. v. Τελμισσός.

namentlich, wenn dabei die Auflösung einer Länge statt findet, Acharn. 631. 655. 656. Equit. 777. 799. 820, — mit Auflösung zweier Längen Equit. 776. 787. 804.

2. Die Auflösung der Länge gestatten sich die Komiker gleich häufig für die drei ersten Tacte der ersten und für den ersten Tact der zweiten Reihe, aber nur selten für den Schlusstact der ersten. Die Thesis im dritten Tacte des Parömiakon kann als vierzeitige Länge nicht aufgelöst werden, auch für die Thesis des vorausgehenden zweiten Tactes enthielt man sich der Auflösung.

⏑⏑ ‒́ ⏑⏑ ‒́ ⏑⏑ ‒́ ⏑⏑ ‒́ | ⏑⏑ ‒́ ⏑⏑ ‒́ ⏑⏑ ⏑́⏑ ‒́
‒ ⏑́⏑ ‒ ⏑́⏑ ‒ ⏑́⏑ ‒ (⏑́⏑) | ‒ ⏑́⏑ ‒ ‒́ ⏑⏑ ⏑́⏑ ‒

Zwei Auflösungen in demselben Verse sind eine ganz normale Form, selbst drei Auflösungen kommen vor, nur ist dann, um die allzugrosse Häufung der Kürzen zu vermeiden, in den sechs ersten Tacten meist durchgängige Contraction eingetreten:

Acharn. 658: οὐδὲ πανουργῶν, οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.

Equit. 805: εἰ δέ ποτ' εἰς ἀγρὸν οὗτος ἀπελθὼν εἰρηναῖος διατρίψῃ.

Nub. 353: ταῦτ' ἄρα, ταῦτα Κλεώνυμον αὗται τὸν ῥίψασπιν χθὲς ἰδοῦσαι.

Vesp. 350: ἔστιν ὀπῇ δῆθ' ἥντιν' ἂν ἔνδοθεν οἷός τ' εἴης διορύξαι.

Vesp. 1027: οὐδενὶ πώποτέ φησι πιθέσθαι, γνώμην τιν' ἔχων ἐπιεικῆ.

Cratin. ap. Heph. 44: χαίρετε δαίμονες οἱ Λεβάδειαν Βοιώτιον οὖθαρ ἀρούρης.

Da das Zusammentreffen von vier Kürzen den kräftigen Gang des Rhythmus stören würde, so muss bei der Auflösung der θέσις die ihr benachbarte ἄρσις contrahirt werden, und daher ist nicht nur der Proceleusmaticus, sondern auch die Verbindung eines anapästischen Dactylus und Anapästes ausgeschlossen (‒ ⏑́⏑ ⏑⏑ ‒́)*), das letztere wenigstens innerhalb derselben Reihe, denn in der Mitte des Verses beim Zusammentreffen der beiden Reihen befremdet jene Verbindung weniger, wie

Vesp. 397: αὐτὸν δήσας. ὦ μιαρώτατε | τί ποιεῖς; οὐ μὴ καταβήσει;

*) Mar. Vict. 108 *Observatum est in dactylo et anapaesto, ne copulati proceleusmaticum ex se medium gignerent.*

Der zweimal bei Aristophanes vorkommende Proceleusmaticus προcέχετε Vesp. 1015 und Aves 688 wird gewöhnlich in πρόcχετε verändert*).

3. **Die Cäsur nach dem vierten Tacte**, welche die beiden rhythmischen Reihen des Verses auch im Metrum von einander absondert, ist bei Aristophanes weit sorgsamer als im iambischen und trochäischen Tetrameter beachtet, was ohne Zweifel mit dem scharf ausgeprägten und energischen Gange des anapästischen Rhythmus zusammenhängt. Ausnahmen finden sich

Vesp. 568: κἂν μὴ τούτοιc ἀναπειθώμεc θα, τὰ παιδάρι' εὐθὺc ἀνέλκει.

Av. 600: τῶν ἀργυρίων· αὐτοὶ γὰρ ἴcα cι· λέγουcι δέ τοι τάδε πάντεc.

Nub. 987: cὺ δὲ τοὺc νῦν εὐθὺc ἐν ἱματίοι cι διδάcκειc ἐντετυλίχθαι.

Plato Symmach. fr. 2: εἴc δ' ἀμφοτέρων ὄcτρακον αὐτοῖcιν ἀνίηc' εἰc μέcον ἑcτώc.

Callias Cyclop. fr. 2: τί γὰρ ἡ τρυφερὰ καὶ καλλιτράπεζοc Ἰωνία εἶφ' ὅ τι πράccει;

In anderen Versen wie Acharn. 645 ὅcτιc παρεκινδύνευcεν Ἀθηναίοιc εἰπεῖν τὰ δίκαια ist die fehlende Cäsur durch Emendation hergestellt. — Durch die Cäsur darf die Präposition von ihrem Casus und der Artikel von seinem Nomen nicht abgetrennt werden. Daher sind Verse wie Nub. 372, Ran. 1026 von Porson emendirt:

νὴ τὸν Ἀπόλλω, τοῦτό γέ τοι (δὴ) | τῷ νυν[ὶ] λόγῳ εὖ προcέφυcαc.

εἶτα διδάξαc [τοὺc] Πέρcαc, μετὰ τοῦτ' | ἐπιθυμεῖν (ἐξ)εδίδαξα.

In der ersten Reihe des Tetrameters, die mit der Tetrapodie des anapästischen Hypermetrons identisch ist, wird wie hier gewöhnlich eine Cäsur nach der zweiten Thesis eingehalten. Doch lässt sich dies keineswegs in der Weise wie beim Hypermetron als streng beobachtetes Gesetz aufstellen, da sich eine sehr grosse Menge von Abweichungen finden, welche Hermann Elem. p. 402 zusammengestellt hat. Den Grund dieser Cäsur s. § 37, 2.

Auch aus der **katalektisch-anapästischen Hexapo-**

*) Doch vgl. § 37, 1. Ein dritter Proceleusmaticus Nub. 984 Διπολιώδη nach der Lesart des Rav. und Venet., gewöhnlich in Διπολιώδη verändert.

die sollen nach Mar. Victorin. 103. 104 Embaterien gebildet sein: *Cuius mensurae est hoc quoque metrum, quod Messeniacum appellatur, et est, ut supra, trimetrum catalecticum in syllaba, verum eo distat, quod anapaestis praecedentibus et spondeis sequentibus habet factas coniugationes et postremam syllabam brevem. Idem et embaterion dicitur, quod est proprium carmen Lacedaemoniorum; id in proeliis ad incentirum virium per tibias canunt, incedentes ad pedem ante ipsum pugnae initium: Superat montes pater Idaeos nemorumque.* Doch wie Böckh de metr. Pind. 138 bemerkt, verwechselt hier wahrscheinlich Victorinus die katalektische Haxapodie mit der katalektischen Octapodie oder Tetrapodie. Erst die Alexandriner haben diesen Vers zu stichischer Composition gebraucht, so Simmias von Rhodus, von dem er den Namen Σιμμίειον oder Σιμμιακόν erhalten hat und von welchem der Vers angeführt wird (Hephäst. p. 27).

Ἑστία ἁγνά, ἀπ' εὐξείνων μέσα τοίχων.

§ 37.

Das anpästische Hypermetron.

1. Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung.

Im anapästischen Tetrameter war ein Parömiakon mit einer akatalektischen Tetrapodie zu einem Verse vereint. Eine Erweiterung dieser Verbindung ist das strenge oder legitime anapästische Hypermetron, in welchem dem Parömiakon nicht eine einzige, sondern eine beliebige Anzahl von Tetrapodieen, oft noch mit Hinzufügung von einer oder mehreren Dipodieen vorausgeht. Wie im Tetrameter, so sind auch im Hypermetron die einzelnen Reihen ohne Zulassung des Hiatus und der Syllaba ἀδιάφορος blos durch Cäsur gesondert und bilden nur eine einzige lange Periode. Das längste anapästische Hypermetron ist bis zu 62 Reihen ausgedehnt (Nub. 889), häufig sind aber auch Hypermetra von nur vier oder drei Reihen, ja es folgt auf längere Hypermetra oft eine Verbindung von nur zwei Reihen*), die mit dem anapästischen Tetrameter völlig identisch ist Agam. 805:

νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἀφίλως | εὔφρων πόνος εὖ τελέσασι.

*) Eine Verbindung von nur einer Dipodie und einem Parömiacus kommt nur in solchen Hypermetra vor, die bereits den Uebergang zu den freieren (Klag-)Anapästen bilden, wie Thesmoph. 1065. S. unten.

γνώcει δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος | τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως | πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.

Die alten auf Heliodor zurückgehenden Scholien zu Aristophanes bezeichnen ein solches Hypermetron als περίοδος ἀναπαιστική mit der Megethos-Bestimmung durch Angabe der Dipodieen- und Kola-Zahl z. B. Schol. Pax 82 περίοδος ἀναπαιστική ἐννεακαιτριακοντάμετρος εἰκοσάκωλος, Pax 154 π. ἀ. ὀκτωκαιτριακοντάμετρος ιθ'κωλος, Pax 1320 π. ἀ. ἑπτακαιδεκάμετρος ἐννεάκωλος, Pax 974 π. ἀ. πεντεκαιτριακοντάμετρος ιθ'κωλος.

Von allen anapästischen Formen ist es das Hypermetron, in welchem sich neben der diesem Rhythmus eigenthümlichen Energie und Kraft der Charakter eines ruhigen Gleichmaasses am schärfsten ansprägt; denn nicht blos die Arsis und Thesis des einzelnen Tactes halten sich im fortwährenden Gleichgewichte, sondern es folgen auch stets gleiche rhythmische Glieder ohne Pause und Unterbrechung im ruhigen Fortgange auf einander. Daher ist denn auch kein Metrum so häufig als das anapästische Hypermetron zu feierlichen Marschrhythmen gebraucht worden. Der Marsch gestattet keinen mannigfachen Wechsel der Reihen, wie er dem Tanze zukommt, sondern verlangt eine gleichmässige continuirliche Bewegung, die mit möglichster Vermeidung eines jeden Einhaltes ununterbrochen zum Ziele fortschreitet, grade wie sich im anapästischen Hypermetron die Dipodieen ohne Hiatus und Pause an einander reihen. Wir wissen nicht, ob das Hypermetron schon in der lyrischen Poesie, etwa bei Prosodien und Embaterien vorkam*); wir kennen es nur aus der dramatischen Poesie, aber hier ist es eines der häufigsten Metra, dessen namentlich die Tragödie so wenig wie des Trimeters entbehren kann, und fast überall hat es die Bedeutung des Marschrhythmus bewahrt. Ehe wir den Gebrauch in der Tragödie und Komödie näher erörtern, geben wir zuvor die Gesetze der metrischen Bildung an.

1. In der Zusammenziehung der Kürzen und in der Auflösung der Längen kommt das strengere anapästische Hypermetron fast durchweg mit dem anapästischen Tetrameter überein. Das Parömiakon lässt wie dort die Auflösung nur im

*) Auf einem Missverständniss scheint es zu beruhen, wenn Triclinius schol. metr. Ajac. 134 von dem anapäst. Hypermetron sagt: Λακωνικὸν καλούμενον διὰ τὸ τὸν Λάκωνα Ἀλκμᾶνα πολλῷ τούτῳ χρήcαcθαι. Es ist sehr fraglich, ob Alkman fr. 24 einem Hypermetron angehört.

ersten und die Zusammenziehung nur im ersten und zweiten Tacte zu; blos Aeschylus hat in einigen Fällen die Contraction auch für den dritten Tact angewandt, ähnlich wie die älteren dorischen Dichter und Kratinus im Parömiakon des Tetrameters. Supplic. 8 ψήφῳ πόλεως γνωςθεῖςαι. Suppl. 976 βάξει λαῶν ἐν χώρῳ. Pers. 32 ἵππων τ' ἐλατὴρ Cωςθάνης. Pers. 152 βαςίλεια δ' ἐμὴ προςπίτνω. Agam. 366 βέλος ἠλίθιον ςκήψειεν*). — Die katalektischen Tetrapodieen gestatten Auflösung und Zusammenziehung an allen vier Stellen, so dass hier überall ausser dem Anapästen auch der Spondeus und der Dactylus, beide mit anapästischem Ictus vorkommen können. Den Tetrapodieen stehen die eingemischten Dipodieen analog. Die Aufeinanderfolge von vier kurzen Silben innerhalb einer einzigen Reihe würde dem ruhigen und gleichmässigen Charakter des Hypermetrous nicht entsprechen, vgl. Aristid. p. 97: τῶν δὲ ἐν ἴςῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν μόνων (sc. πόδες) τάχιςτοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεςταλμένοι, οἱ δὲ ἀναμὶξ ἐπίκοινοι, und daher wird der Proceleusmaticus und die Verbindung von Dactylus und Anapäst blos in dem bewegteren Tempo der Komödie zugelassen: Equit. 503 ὑμεῖς δ' ἡμῖν προςέχετε τὸν νοῦν, Nub. 906 διὰ cὲ δὲ φοιτᾶν, Nub. 443 εἴπερ τὰ χρέα διαφευξοῦμαι, Pax 169 καὶ μύρον ἐπιχεῖς; ὡς ἤν τι πεςών, Thesmoph. 822 τἀντίον, ὁ κανών, οἱ καλαθίςκοι, Thesmoph. 1068 αἰθέρος ἱερᾶς, Ran. 1525 λαμπάδας ἱεράς, χᾶμα προπέμπετε. Doch sind die Beispiele bei Aristophanes so sparsam, dass wir sie nur als Ausnahme ansehen können. Häufiger scheinen sie in der mittleren Komödie gewesen zu sein, wo namentlich in den so beliebten anapästischen Küchenzetteln, jenen fast endlos langen Aufzählungen der mannigfachsten Gerichte, die Häufung der kurzen Silben ganz am Platze ist, vgl. Ephippus Kydon 1 v. 8 p. 330 Mein. κωβίος, ἀφύαι, βελόναι, κεςτρεῖς, Mnesimach. Hippotroph. v. 44 p. 570 ib. κάραβος, ἔςχαρος, ἀφύαι, βελόναι. Weniger auffallend sind die aus der Verbindung von Dactylus und Anapäst entstehenden Kürzen, wenn diese Tacte zwei verschiedenen Dipodieen angehören, weil dann der Anapäst durch seinen stärkeren Ictus und

*) Bei Aristophanes sind Parömiaci dieser Form Nachahmungen der freieren Anapäste in der Tragödie, Lysistr. 966. 958. 961. 972. Auch Oed. tyr. 1311: ἰὼ δαῖμον ἵν' ἐξήλλου, wo sich die aufgelöste zweite Thesis mit der Contraction der folgenden Arsis verbindet, gehört einem freieren Hypermetron an.

die Cäsur von dem vorausgehenden Dactylus schärfer gesondert ist. Daher ist eine solche Verbindung auch der Tragödie*) nicht fremd.

Supplic. 9: ἀλλ' αὐτογενῆ τὸν φυξάνορα | γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀςεβῆ.

Sept. 827: ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυςδαίμονας | ἀτέκνους κλαύςω πολεμάρχους;

Sept. 867: τὸν δυςκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος | ἰαχεῖν, Ἀίδα τ'.

Eumenid. 949: ἦ τάδ' ἀκούετε, | πόλεως φρούριον.

Eurip. Electr. 1319: θάρςει· Παλλάδος | ὁςίαν ἥξει πόλιν· ἀλλ' ἀνέχου.

Eurip. Electr. 1322: ςύγγονε φίλτατε· | διὰ γὰρ ζευγνῦς' ἡμᾶς πατρῴων.

2. Die Cäsur ist eine zweifache, eine Hauptcäsur nach dem Ende einer jeden Reihe, also nach allen Tetrapodieen und den eingemischten βάςεις, Dipodieen, und eine Nebencäsur nach der zweiten θέςις der akatalektischen Tetrapodie. Die Hauptcäsuren sind überall streng eingehalten, die Beachtung der Nebencäsur wird erst bei Euripides zu einem festen, von ihm nie verletzten Gesetze. Iphig. Aul. 592, Taur. 460 sind als Parömiaca zu lesen, Alcest. 82: ἔτι φῶς τόδε λεύςςει Πελίου παῖς (von Nauck umgestellt φῶς λεύςςει Πελίου τόδε) gehört einem freieren Hypermetron an, Bacch. 1373 rührt nicht von Euripides her, wie denn grade die mangelnde Cäsur dieses Verses die Annahme der Interpolation bestätigt. — Das Enklitikon τε ist von seinem Substantiv Iphig. Aul. 593 durch Cäsur getrennt.

Sophokles, Aristophanes und besonders Aeschylus erlauben sich hier grössere Freiheit, indem sie die Cäsur oft erst nach der ἄρςις des dritten Tactes, statt nach der θέςις des zweiten eintreten lassen. Sophocl. Ajax 146 δορίληπ|τος, Antig. 382 βαςιλείοι|ςιν, Electr. 94 δύςτη|νον, Oed. Col. 1760 ἀπεῖ|πεν, 1771 διακωλύςω|μεν, Trach. 1276 ἰδοῦ|ςα, Philoct. 1470 ἁλίαι|ςιν. — Aeschyl. Hiket. 625 λέξω|μεν, Prom. 141 ἐςίδε|ςθε, 172 μελι|γλώςςαις, Prom. solut. fr. 202, 4 Herm. παντο|τρόφον, Agam. 50 ἐρετμοῖ|ςιν, 64 κονίαι|ςιν, 75 νέμον|τες, 84 βαςίλει|α, 95 ἀδόλοι|ςι, 790 δυςπραγοῦν|τι, 793 ξυγχαίρου|ςιν, 794 πρός-

*) Die vier Kürzen in der Mitte der Dipodie Troad. 1253 ἐλπίδας ἐπὶ coί werden von Porson entfernt (ἔν coι); an anderen Stellen wie Troad. 101: δαίμονος ἀνέχου gehören sie freieren Hypermetra an.

ω|πα, 1339 θανοῦ|cι, 1341 εὔξαι|το, 1526 ἀν|άξια (von Hermann und Dindorf emendirt), 1555 Ἰφιγένει|α, 1557 ἀντιάcα|cα, Coeph. 340 τῶν|δε, 859 μέλλου|cι, 1073 ἦλ|θε, Eum. 1010 ἡγεῖ|cθε. — Aristoph. Acharn. 1143 χαίρον|τες, Vesp. 1482 αὐλείοι|cι, 1787 λυγίcαν|τος, Nub. 892 πολλοῖ|cι, 947 ὥc|περ, Pax 98 ἀνθρώποι|cι, 100 πλίνθοι|cιν, 767 φαλακροῖ|cι, 987 ἀπόφη|νον, 1002 χλανι|cκιδίων, 1014 τεύτλοι|cι, Av. 523 ἡ|λιθίους, 536 κατε|cκέδαcαν, 612 οὐ|χί, 733 γέλω|τα, Thesmoph. 49 καλ|λιεπής, Ran. 1089 ὥc|τε, 1090 Παναθηναίοι|cι. — Trennung des Enklitikons durch die Cäsur Choeph. 854 ἀρχαῖc | τε, Prom. solut. fr. 202, 2 χαλκικέραυνόν | τε, Pax 1003 Βοιωτῶν | γε. Die meisten dieser Beispiele bereits von Gaisford ad Heph. p. 279. 280 gesammelt.

Eine äusserst seltene Ausnahme ist es, wenn mit der Nebencäsur zugleich die Hauptcäsur vernachlässigt ist, Vesp. 752:

ἵν' ὁ κήρυξ φη-cί, τίc ἀψήφι|cτοc, ἀνιcτάcθω.

Die Hauptcäsur trennt die rhythmischen Reihen auch metrisch von einander ab, aber auch die Nebencäsur hat im Rhythmus ihren Grund. Sie steht nämlich mit der Bedeutung des anapästischen Hypermetrons als Marschrhythmus in Zusammenhang. Auf jeden Schritt kommt ein Anapäst, zwei Anapäste bezeichnen die beiden Schritte des linken und rechten Fusses, die für sich ein zusammengehörendes rhythmisches Ganze ausmachen, eine Dipodie der κίνηcιc cωματική, und als solche im Metrum einen adäquaten Ausdruck finden, indem jedesmal zwei anapästische πόδεc von den übrigen durch eine Cäsur gesondert und dadurch näher mit einander verbunden werden. Uebrigens dürfen wir aus dieser Cäsur nicht schliessen, dass jede Dipodie des anapästischen Hypermetrons eine selbstständige rhythmische Reihe bilde, vielmehr werden je zwei Dipodieen zu einer einheitlichen Tetrapodie (ῥυθμὸc ἑκκαιδεκάcημοc ἴcoc) zusammengefasst, die in ihrer rhythmischen Ausdehnung und Gliederung dem Parömiakon völlig gleich steht. Auch die modernen Märsche sind stets nach Gruppen von vier Tacten, also nach Tetrapodieen gegliedert. Die den Hypermetra eingemischten selbstständigen Dipodieen sind vielleicht nicht als selbstständige Reihen von zwei Tacten anzusehen, sondern waren mit einer durch die begleitende Musik ausgefüllten Pause von zwei Tacten verbunden und mithin die Hälfte einer Tetrapodie. Vgl. oben S. 177.

3. Jedes Hypermetron ist ein continuirlich fortlaufendes, aber zugleich in sich abgeschlossenes Ganze. Der Schluss desselben fällt gewöhnlich mit dem Satzende zusammen und ist daher meist durch eine stärkere Interpunction bezeichnet*). Nur am Ende kann Hiatus und Syllaba adiaphoros stehen, nie aber im Inlaute des Hypermetron, wo jede Pause ausgeschlossen oder wenigstens nur in sehr seltenen Fällen zugelassen ist**). Hierauf bezieht sich der Ausdruck πνῖγος, der nicht blos auf die Parabase, sondern auch auf jedes andere anapästische Hypermetron Anwendung findet, da es ohne Pause, also gleichsam in Einem Athemzuge („ἀπνευστί") vorgetragen ward.

Eine Pause im Inlaute des Hypermetron (d. h. eine kurze θέσις oder ein Hiatus am Ende der Dipodie) wird von Sophokles und Euripides nur bei Ausrufen und Interjectionen, besonders in Verbindung mit einem Personenwechsel zugelassen, wo ein unmerkbarer, die Continuität nicht störender Ruhepunct am leichtesten verstattet ist.

Antig. 932: κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδύτητος ὕπερ. | Α. οἴμοι
θανάτου τοῦτ' ἐγγυτάτω.
936: μὴ οὐ τάδε ταύτῃ κατακυροῦσθαι | Α. ὦ γῆς
Θήβης ἄστυ πατρῷον.
Oed. Col. 139: τὸ φατιζόμενον. Χ. ἰὼ ἰώ.
143: Ζεῦ ἀλεξῆτορ, τίς ποθ' ὁ πρέσβυς; | Ο. οὐ
πάνυ μοίρας εὐδαιμονίσαι.
170: θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ; | Α. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν.
173: πρόσθιγέ νύν μου. Α. ψαύω καὶ δή. | Ο. ὦ.
ξεῖνοι, μὴ δῆτ' ἀδικηθῶ.
188: ἄγε νυν σύ με, παῖ, ἵν' ἂν εὐσεβίας.
1757: πατρὸς ἡμετέρου. Α. ἀλλ' οὐ θεμιτόν.

---

*) Keine Interpunction oder blosses Komma Supplic. 5. 13. 37. 976. Agam. 47. 66 (wo aber auch anders abgetheilt werden kann). 356. Choeph. 862. Eumen. 310. 317. Iphig. Aul. 592. Hiket. 933. 1117. Thesmoph. 779. 1066. Ran. 1505. Andere Beispiele wie Hecub. 69 unter den freieren Hypermetra.

**) Bentley ad Millium p. 26, de Phalarid. bei Gaisford Heph. 281, Porson praef. ad Hecub. p. 45, Seidler Dochm. p. 80, Lachmann de choric. system. p. 27. Lachmann und mit ihm O. Müller Anhang zu den Eumeniden S. 30 lässt mit jedem Hiatus, der sich ausnahmsweise innerhalb eines Hypermetrons findet, ein neues Hypermetron beginnen.

Alcest. 78: τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου; | Η. ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς.

Medea 1396: οὔπω θρηνεῖς· μένε καὶ γῆρας. | Ι. ὦ τέκνα φίλτατα. Μ. μητρί γε, σοὶ δ' οὔ.

Electr. 1333: τάδε λοίσθιά μοι προσφθέγματά σου. | Η. ὦ χαῖρε, πόλις.

Rhes. 748: δολίῳ πληγῇ. ἆ ἆ ἆ ἆ, | οἵα μ' ὀδύνη τείρει φονίου.

Die übrigen Beispiele der Pause bei Euripides gehören den freieren Klaganapästen an. — Ebenso Aristophanes

Thesmoph. 776: ὦ χεῖρες ἐμαί, | ἐγχειρεῖν χρὴ ἔργῳ πορίμῳ.| ἄγε δὴ πινάκων ξεστῶν δέλτοι.

Thesmoph. 1065: ὦ νὺξ ἱερά, | ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις. und Aeschylus Agam. 1538 ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω und Pers. 927. Doch ist bei Aeschylus die Zulassung der Pause noch nicht wie bei den späteren Tragikern auf Ausrufungen beschränkt, sondern kommt auch im Inlaute erzählender Hypermetra vor, meist nach einer Interpunction.

Pers. 18: προλιπόντες ἔβαν, | οἱ μὲν ἐφ' ἵππων, οἱ δ' ἐπὶ ναῶν.

Sept. 824: τούσδε ῥύεσθε· | πότερον χαίρω κἀπολολύξω.

Agam. 794: ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι· | ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατογνώμων.

Agam. 1522: τῷδε γενέσθαι. | οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην.

Eum. 314.: οὔτις ἀφ' ἡμῶν μῆνις ἀφέρπει, | ἀσινὴς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ.

Bei Sophokles Ajax 169 μέγαν αἰγυπιὸν (δ') ὑποδείσαντες ist die Pause mit Dawes durch Hinzufügung von δ' zu heben. Ob auch die angeführten Reihen aus Sept. 824 einer Emendation bedürfen, kann noch fraglich erscheinen.

2. Die anapästischen Hypermetra der Tragödie.

Die Tragödie macht von dem anapästischen Hypermetron ursprünglich einen doppelten Gebrauch, indem sie sich desselben entweder zu Anfang oder zum Abschluss einer Scene bedient. Wir unterscheiden hiernach Eintritts- und Schlussanapäste. Durch die Eintrittsanapäste werden die handelnden Personen des Drama's, Choreuten sowohl wie Schauspieler, im feierlichen Marschrhythmus an den Ort der Handlung geführt; die Schlussanapäste sollen

der in bewegteren dialogischen Iamben geführten Handlung einen gehaltvollen Abschluss verleihen, nicht selten aber dienen auch sie als Marschrhythmus, indem sie den die Bühne verlassenden Schauspieler geleiten. Zu diesen beiden Arten tritt in der weiteren Entwickelung der Tragödie noch eine dritte hinzu, nämlich die mesodischen Hypermetra zwischen den einzelnen Strophen eines Chorgesanges oder Threnos.

I. Die Eintrittsanapäste geleiten entweder den in die Orchestra einziehenden Chor oder den auf die Bühne kommenden Schauspieler, und hiernach ist sowohl ihre Stellung im Ganzen des Drama's wie ihr Inhalt und äusserer Umfang bedingt. a) Die den einziehenden Chor geleitenden Anapäste bilden den ersten Theil der Parodos in den meisten Aeschyleischen und in dem ältesten der erhaltenen Sophokleischen Stücke. Die ältere Tragödie nämlich, in welcher der Chor eine viel höhere Bedeutung hat als späterhin, pflegt denselben gleich bei seinem Eintritte den Zuschauern in der ganzen Grossartigkeit und Pracht der Ausrüstung vorzuführen und ihn vor dem Beginn des Reigens in majestätischen Zügen die Orchestra durchschreiten und die Thymele umwandeln zu lassen. Zu dieser Procession ertönen tactangebend die Anapäste des Koryphaios, die der längeren Dauer des Umzugs entsprechend stets in mehrere Hypermetra gegliedert sind, 9 Hypermetra in den Persern, Supplices, Agamemnon, 5 in den Eumeniden und im Ajax *). Die Parodos der späteren Tragödien enthält sich dieser einfachen Form (s. III. anapästische Zwischenhypermetra); die Anapäste in Hecub. 59 und anderen Euripideischen Stücken sind nicht hierher zu rechnen. b) Die den eintretenden Schauspieler geleitenden Anapäste sind eine feste typische Form für die tragische Composition, die fast in allen Tragödien von den Persern an bis zum Orest und Rhesus gleichmässig festgehalten ist. Der Schauspieler trat im feierlichen, gemessenen Schritt auf die Bühne; schon der Ko-

*) Eintrittsanapäste auch in den Myrmidonen des Aeschylus. Aus der in den drei erstgenannten Tragödien vorkommenden Neunzahl der Hypermetra zieht O. Müller Eumeniden S. 88 den Schluss, dass je drei Hypermetra vom Koryphaios und den beiden Führern der Halbchöre gesungen seien, doch glauben wir uns zu einer solchen Annahme nicht berechtigt. Noch weniger können wir ihm beistimmen, wenn er annimmt, dass die Zahl der gesungenen Anapäste nur für den Weg von dem Eingange der Orchestra bis zur Thymele ausgereicht habe. Die Zahl der Verstacte ist hierfür viel zu gross, da die Dipodie nicht einen, sondern stets zwei Schritte des Marsches bezeichnet.

thurn und der alterthümliche Prunk des lang herabwallenden Feiergewandes gebot eine langsame Bewegung. Wie aber der Rhythmus überall als das ordnende Element sich geltend machte, so musste auch der auftretende Schauspieler dem Tacte folgen, der ihm durch ein vom Chorführer vorgetragenes Anapästen-Hypermetron bezeichnet wurde*); in selteneren Fällen trägt der Eintretende selber die Anapäste vor, hauptsächlich dann, wenn er eine Gottheit darstellt, wie die Dioskuren in der Elektra des Euripides, Herakles im Philoktet, Artemis im Hippolytus, Thanatos in der Alcestis. Je nachdem der Schauspieler gleich nach Beendigung des Chorgesanges, oder erst im weiteren Verlaufe der Handlung die Bühne betritt, finden sich die ihn begleitenden Anapäste entweder am Anfang oder in der Mitte des Epeisodions und der Epodos. Von den Einzugsanapästen der Parodos unterscheiden sie sich durch ihren geringeren Umfang; während nämlich das Umwandeln des Chors um die Thymele eine grössere Zahl von Hypermetra erfordert, reicht für den Eintritt des Schauspielers auf die Scene meist ein einziges Hypermetron aus, wie dies wenigstens für die Stücke des Sophokles und Euripides die Normalform ist. Bei Aeschylus findet sich ein einziges Hyppermetron blos im Prometheus bei dem Eintritt der Io; sonst pflegt Aeschylus die Anapäste noch vor dem Eintritt des Schauspielers beginnen zu lassen, und so finden sich vier Hypermetra in den Persern beim Eintritt der Atossa v. 140, drei in den Supplices 966, zwei in den Septem 861; in den Persern trägt der auftretende Xerxes selber das Eintrittshypermetron vor, an welches sich dann noch zwei Hypermetra des Chorführers anschliessen. Die ausgedehnteste Anapästenpartie findet sich bei dem langen Siegesmarsche des zu Wagen und mit grossem Gefolge heimkehrenden Agamemnon 782, den der Chor mit 6 Hypermetra begrüsst. Analog gebrau-

*) Zuerst hat Böckh diesen Gebrauch der Anapäste in der Antigone nachgewiesen (Berliner Akademie der Wissensch. 1824 S. 86) mit den Worten: „Diese mit der Ankündigung der auftretenden Personen verbundenen Anapäste, welche der Chorführer vorträgt, scheinen immer mit einer marschartigen Bewegung des Chores verbunden zu sein, der beim Auftreten einer Person natürlich in Bewegung geräth." Doch deutet wohl Alles darauf hin, dass wir vielmehr an eine tactmässige Bewegung des einschreitenden Schauspielers zu denken haben, was sich ohnehin da von selbst versteht, wo der letztere selber an Stelle des Chorführers die Anapäste vorträgt. Blos im Prometheus ist das beim Eintritt des Oceanus gesungene Hypermetron 277 zugleich mit einer Bewegung des sich aus der Luft herablassenden Chores verbunden.

chen auch die späteren Tragiker*) mehr als Ein Hypermetron nur dann, wenn sie einen besonders feierlichen Einmarsch bezeichnen wollen, so in Euripides Elektra 987, wo Kassandra zu Wagen einzieht, in den Hiketiden 1114 bei dem Leichenzuge der vor Theben gefallenen Helden. Doch kommt es auch vor, dass sich an das Hypermetron des Chorführers noch weitere Anapäste des Eingetretenen anschliessen, im Oedipus Tyrann. 1297.

II. Die Schlussanapäste sind von Aeschylus gleich häufig wie die Eintrittsanapäste sowohl am Ende der Scene wie der ganzen Tragödie gebraucht; bei Sophokles und Euripides werden sie allmählig zurückgedrängt und blos auf den Schluss der Tragödie beschränkt, wo sie dann aber um so fester ihren Platz behaupten und sich zu einer typischen Form der tragischen Oekonomie herausbilden. a) Aeschylus verbindet fast überall mehrere Hypermetra: 3 Hypermetra nach dem ersten, 2 nach dem zweiten Epeisodion der Perser (532. 623), 2 nach dem zweiten Epeisod. der Septem (822), 3 nach dem ersten Epeisod. und in der Exodos des Agamemnon (355. 1331), 3 nach dem zweiten Epeisod. und 4 in der Exodos der Choephoren (719. 855). Den Schluss in den Septem bilden 6, in den Choephoren 3 Hypermetra, 5 schliessen den Prometheus, gleichmässig unter Hermes, Prometheus und den Chor vertheilt. Nur an zwei Stellen bestehen die Schlussanapäste aus einem einzigen Hypermetron, Prometheus 877, wo Io die Bühne verlässt, und nach dem zweiten Stasimon der Supplices 625, wo die Chorführerin zur Anstimmung des frohen Segensliedes für Argos auffordert. Eine die Anapäste begleitende Marschbewegung lässt sich nur in

*) Die Anapäste der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien beim Auftritt der Schauspieler sind folgende: Oed. Tyr. 1297 (Kreon kommt), Antig. 376 (Antigone kommt), 524 (Ismene), 626 (Hämon), 801 (Antigone), 1257 (Kreon), Trachin. 971 (Herakles), Philoct. 1409 (Herakles), Alcestis 29 (Thanatos), 740 (Therapon), Hippolyt. 1342 (Hippolyt), Andromach. 494 (Andromache und Molottus; daran schliesst sich ein Strophenpaar und ein anapäst. Hypermetron des Menelaos), 1166 (Peleus), 1226 (Thetis), Heraklid. 442 (die Kinder), Hiket. 794 (Leichenzug der Septem), 980 (Euadne), 1114 (Aschenurnen), Troad. 230 (Herold), 568 (Andromache), 1118 (Astyanax' Leichnam), 1251 (Talthybios), Ion 1242 (Kreusa), Electra 987 (Klytämnestra), 1233 (Dioskuren), Hercul. fur. 442 (die Kinder), Phoeniss. 1480 (die Leichname gebracht), Orest. 349 (Menelaos kommt), 1113 (Orestes), Iphig. Aul. 589 (Iphigenia zieht ein). Zu bemerken ist hierbei der eilende Vortrag in den Anapästen des Ion, entsprechend der eilenden Bewegung, womit Kreusa auftritt und in trochäischen Tetrametern redet.

einzelnen Fällen nachweisen *), gewöhnlich enthalten sie ein ruhiges Gebet als Abschluss des vorausgehenden bewegten Dialoges. — b) Nur in den älteren Tragödien des Sophokles und Euripides, die auch sonst der Aeschyleischen Oekonomie noch näher stehen, kommen Schlussanapäste auch in der Mitte des Stückes vor, fast durchgängig von der Bewegung des fortgehenden Schauspielers begleitet: Ajax 1164 bei dem Fortgange des Menelaos, Antig. 929 bei der Wegführung der Antigone, die mit Kreon und dem Koryphaios 2 Hypermetra singt, Medea 357 bei dem Weggange Kreons, Med. 759 an den abziehenden Aegeus gerichtet, Med. 1081 vier Hypermetra, nachdem Medea mit ihren Kindern die Bühne verlassen hat. Nur einmal (Antig. 129) nehmen hier auch die Schauspieler am Vortrage der Anapäste Theil, was auch bei Aeschylus nur in einem einzigen Stücke, dem Prometheus, vorkommt. — c) Die späteren Tragödien des Sophokles und Euripides enthalten Schlussanapäste blos am Ende des Stückes, gewöhnlich ein kurzes Hypermetron von drei oder vier, in den Herakliden sogar nur von zwei Reihen. Eine Vereinigung von 2, 3 oder 4 Hypermetra findet statt, wenn auch die Schauspieler am Vortrage Theil nehmen, Ajax, Trachinierinnen, Philoktet, Oedipus Coloneus, Medea, Elektra, Orest.

In dem letztgenannten Falle zeigt das älteste hierher gehörende Beispiel, Prometh. 1036, eine antistrophische Responsion der auf einander folgenden Hypermetra, doch nur in der Zahl der Reihen, nicht in der Zahl der Tacte und Dipodieen. Die Composition ist mesodisch:

Prometh.	Herm.	Chor	Herm.	Prometh.
14 Reihen.	9 R.	8 R.	9 R.	14 R

In den späteren Stücken ist eine Responsion nicht nachzuweisen.

III. Die anapästischen Zwischenhypermetra in den Chorliedern und Threnen haben vorzugsweise in der Parodos ihre Stelle und sind hier ohne Zweifel nur eine Weiterbildung der unter I. dargelegten älteren Form der Parodos. Ursprünglich gingen die anapästischen Hypermetra den melischen Strophen der Parodos voraus, die spätere Zeit aber suchte grösseren Wechsel und Mannigfaltigkeit an die Stelle jener ein-

*) Dahin gehören die beiden letztgenannten Partieen und Agam 1331, wo Kassandra in den Palast geht

fachen Bildungen zu setzen und im Anschluss an die gegebene Form verlegte man die anapästischen Hypermetra zwischen die lyrischen Strophen, wodurch der Contrast des ruhigen ῥυθμὸς ἴσος und des bewegten Chormaasses um so schärfer hervortrat. Von der Parodos aus fand diese Composition frühzeitig in den Threnen Eingang (bereits in der Aeschyleischen Orestie), in welchen es vorzugsweise auf die Hervorhebung eines rhythmischen Contrastes, wie er sich in dem Wechsel jener Metra ausprägte, ankam. Nur einmal sehen wir ein Stasimon (Eumenid. 916) in derselben Form gehalten. Die sämmtlichen hierher gehörigen Partieen zeigt die folgende Zusammenstellung, in der wir zugleich die freieren anapästischen Hypermetra aus der Parodos der Alcestis mit aufnehmen und die eurhythmische Responsion zwischen Hypermetron und Strophe andeuten.

Parodos:

1 Prometh. 128] α . 1 Hyperm. α . 1 Hy.   β . 1 Hy. β . 1 Hy.

2 Antigon. 100] α . 2 Hy. α . 2 Hy.   β . 1 Hy. β . 1 Hy.

3 Philoct. 135] α . 1 Hy. α . 1 Hy.   β . β 1 Hy. . γ . γ.

4 Alcest. 79] fr. Hy. . α . fr. Hy. . α.   fr. Hy. β . β . fr. Hy.

5 Medea 131] προῳδ. . 2 Hy. . στρ. 2 Hy. ἀντ. 1 Hy. ἐπῳδ.

6 Rhesus 1] 4 Hy.   στρ. 1 Hy. ἀντ.

Stasimon:

7 Eumen. 916] α . 1 Hy. α . 1 Hy. β . 1 Hy. β . 1 Hy. γ . 2 Hy. γ.

Threnos.

8 Agam. 1448]

A. στρ. α. 1 Hy. 1 Hy. μεσῳδ. β. 1 Hy (K). ἀντ. α. 1 Hy (K).

B. στρ. γ. 1 Hy*. 1 Hy*. μεσ. δ*. 1 Hy (K). ἀντ. γ. 1 Hy*. 1 Hy*. μεσ. δ* 1 Hy (K)

C. στρ. ε. 1 Hy. 1 Hy. μεσῳδ. ϛ. 1 Hy (K). ἀντ. ε. 1 Hy (K).

9 Choephor. 306]

3 Hy. α. β. α. 1 Hy. γ. β. γ. 2 Hy. δ. ε. δ. 1 Hy. ϛ. ε. ϛ.

10 Aias 201]

1 Hy. (Tekm.) 1 Hy. (Ch.) 1 Hy. (Tekm.) στρ. 1 Hy. ἀντ. 1 Hy.

11 Antigon. 806] α. α. 1 Hy. β. 1 Hy. β. 1 Hy. γ. γ.

12 Oed. Col. 117] α. 1 Hy. α. 2 Hy. β. 2 Hy. β.

13 Alcest. 861] 1 Hy. α. 1 Hy. α. 1 Hy. β. 1 Hy. β.

Die Anapäste und Strophen sind gewöhnlich κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ (wie in 1. 2. 12), seltener zu einer mesodischen (6. 8. 9. 10) oder palinodischen Gruppe (4) verbunden. Doch stehen die Anapäste in keiner eigentlichen antistrophischen Responsion, denn niemals respondiren sie in der Zahl der Tacte, ja nicht einmal, wie es Prometh. 1036 der Fall war, in der Zahl der Reihen, sondern nur in der Zahl der Hypermetra, wie aus der gegebenen Uebersicht erhellt. Man hat für den Threnos des Agamemnon eine streng antistrophische Responsion angenommen.

*) Die mit * bezeichneten Partieen sind in der antistrophischen Responsion auch den Worten nach dieselben wie in der Strophe.

doch lassen sich grade aus diesem Beispiele keine sicheren Resultate gewinnen, weil hier die anapästischen Hypermetra lückenhaft sind.

3. Die anapästischen Hypermetra der Komödie.

Nicht blos in der metrischen Bildung, sondern auch im ethischen Charakter des anapästischen Hypermetrons kommt die Komödie fast durchweg mit der Tragödie überein, denn auch in der Komödie sind die Anapäste der Rhythmus der Megaloprepeia, des würdevoll erhabenen und zugleich schwungvollen Ernstes. Aber grade hierin liegt der Grund, dass sich die komische Poesie im Gebrauche des anapästischen Hypermetrons vielfach von der tragischen entfernt, denn das in ihr vorherrschende systaltische Ethos gestattet nur selten jene ernste und ehrbare Stimmung, wie sie der anapästische Rhythmus erheischt. So müssen der Komödie vor allem die tragischen Eintrittsanapäste fremd bleiben, denn weder dem komischen Chore noch dem Schauspieler geziemt es, einen feierlichen Einzug im Rhythmus des anapästischen Hypermetrons zu halten, sondern in einer freieren und raschen Bewegung, die dem Tempo des komischen Kordax sich annähert, hält der Chor unter iambischen oder trochäischen Rhythmen seinen Einzug in die Orchestra *) und der Schauspieler eilt ohne einen begleitenden Gesang der Bühne zu. Blos Trygaios (Pax 82. 154) tritt mit einem anapästischen Hypermetron auf, denn der Mistkäfer, auf dem er erscheint, trägt ihn im feierlichen Fluge zum Olymp. — Ebenso wie die Eintrittsanapäste sind auch die anapästischen Zwischenhypermetra der Chorgesänge und Threnen der Komödie fremd, da sich dieselben aus der nur der Tragödie eigenthümlichen anapästischen Parodos entwickelt haben (s. S. 300). Dagegen sind die anapästischen Schlusshypermetra beiden Arten des Drama's gemeinsam, ja sie haben in der Komödie einen noch viel ausgedehnteren Gebrauch, indem sie hier nicht blos am Ende einer Scene, sondern noch viel häufiger als Abschluss einer in anapästischen Tetrametern gehaltenen Periode erscheinen. In allen übrigen Fällen, wo sich die Komödie des anapästischen Hypermetrons bedient, ist dies Nachahmung oder Parodie der Tragödie. Wir haben hiernach drei Arten des Gebrauches zu unterscheiden.

*) Anapästische Tetrameter nur in der Parodos der Wolken 263 und Frösche 354 als Ausdruck einer feierlicheren Stimmung (vgl. den gleichen Anfang beider Stellen εὐφημεῖν χρή).

I. Das anapästische Hypermetron als Abschluss einer Scene kommt sowohl am Ende eines Epeisodions wie am Ende des ganzen Stückes vor und ist stets von einer Bewegung der Schauspieler oder Choreuten begleitet, worauf schon die Anfangsworte des Hypermetron hindeuten. Hierher gehören die vier Hypermetra am Schlusse der Ranae 1500 (ἄγε δὴ χαίρων Αἰσχύλε χώρει), das Schlusshypermetron in den Thesmophoriazusen 1227 (ὥρα δή-'στι βαδίζειν) und im dritten Epeisodion der Acharner 1143 (ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν*), sowie ferner die anapästischen Hypermetra am Anfange der Parabasen, die sogenannten Kommatia, die den Abschluss des vorausgehenden Epeisodions bilden und ausser den zur Parabase sich aufstellenden Choreuten zugleich den die Bühne verlassenden Schauspieler geleiten, wie die hier überall vorkommenden Anfangsworte ἀλλ' ἴθι χαίρων oder ἀλλ' ἴτε χαίροντες darthun, Equit. 498, Nub. 510, Vesp. 1009**). Die Gleichheit des Anfangssatzes in den anapästischen Schlusshypermetra zeigt deutlich, dass wir es hier mit einer alten typischen Form der Komödie und nicht etwa mit einer Entlehnung aus der Tragödie zu thun haben; wenn das Schlusshypermetron vorzugsweise vor einer Parabase als Kommation erscheint, so ist dies kein Zufall: grade weil die Parabase einer der ältesten Bestandtheile der Komödie ist, so konnten sich neben ihr auch sonstige ältere Formen, wie eben das anapästische Schlusshypermetron, länger als an anderen Stellen erhalten.

II. Das anapästische Hypermetron als Abschluss einer in anapästischen Tetrametern gehaltenenen Periode ist, so viel wir wissen, der Komödie eigenthümlich und entspricht völlig dem Gebrauche der iambischen und trochäischen Hypermetra, die als Abschluss von iambischen und trochäischen Tetrametern dienen. Das Hypermetron hat grade hier seine natürlichste Stellung; wahrscheinlich ist dies überhaupt der Platz, wo sich dasselbe am frühesten und ursprünglichsten entwickelt hat, ja von hier aus scheint es erst in die übrigen Stellen des Drama's eingedrungen zu sein, so dass der Gebrauch desselben am Schlusse einer Scene bei vorausgehenden Trimetern nur eine

*) Ist als das Kommation zu der gleich darauf folgenden zweiten Parabase anzusehen.

**) Vor der Parabase der Thesmophoriazusen 776 vertritt das anapästische Hypermetron des Mnesilochus, in welchem der Palamedes des Euripides parodirt wird, die Stelle des Kommations.

Erweiterung der in Rede stehenden Form ist. Die hierher gehörenden Fälle sind folgende: a) das Hypermetron nach einer anapästischen Parabase, das sogenannte Pnigos oder Makron, in den Acharnern, Equites, Wespen, Frieden, Vögeln und Thesmophoriazusen. Ist die Parabase nicht in anapästischen Tetrametern gehalten, so findet natürlich auch kein Pnigos statt (Wolken), im andern Falle aber bildet das anapästische Hypermetron stets den nothwendigen Abschluss. — b) Das anapästische Hypermetron nach den anapästischen Tetrametern eines Syntagma (vgl. § 36). Ihm entspricht im Antisyntagma ein zweites Hypermetron, welches entweder anapästisch oder iambisch ist, je nachdem das Antisyntagma anapästische oder iambische Tetrameter enthält. Das Erstere ist der Fall Vesp. 621 und 719, Av. 523 und 611, Lysistr. 532 und 598, das Zweite findet sich Equit. 824, Nub. 1009, Ran. 1078. Ohne respondirendes Hypermetron steht Eccles. 689, Plut. 598, Vesp. 357. Wie in der Parabse, so ist es auch in dem Syntagma ein festes Gesetz, dass die anapästischen Tetrameter stets mit einem Hypermetron abschliessen müssen; blos Vesp. 402 bildet eine Ausnahme. In den Wolken 889 steht ein anapästisches Hypermetron als Einleitung des darauf folgenden Syntagma, ein Gebrauch, zu welchem sich keine weitere Analogie findet und der wohl daraus zu erklären ist, dass grade diese Partie der zweiten Bearbeitung des Stückes angehört*). — Wir bemerkten bereits oben, dass diese Tetrameter stets einen Kampf darstellen; wo dieser den höchsten Grad der Erbitterung erreicht, da hört die Gliederung nach Versen auf, in welcher nach je zwei Reihen eine Pause eintrat; ohne dass ein Ruhepunct verstattet wird, schliessen sich jetzt die Reihen in continuirlicher Folge zu einem Hypermetron an einander, ein Abbild der athemlosen Hast, mit der die Streitenden die Geschosse ihres Zungengefechtes gegen einander schleudern. Doch trotz des bewegten Tempo's, wodurch sich diese Hypermetra von denen der Tragödie unterscheiden, geht

*) Nach der sechsten Hypothesis der Wolken: ὅπου ὁ δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ. Vgl. Teuffel im Philologus 1855 S. 339. — Dadurch, dass die zweite Bearbeitung diese syntagmatische Partie hinzufügte, haben die Wolken ausser dem aus der ersten Bearbeitung stammenden Syntagma 1345—1453 noch ein zweites Syntagma erhalten. Hierdurch tritt ein fernerer auffallender Unterschied zwischen der Composition der uns vorliegenden Wolken und der übrigen Stücke des Aristophanes ein, indem alle übrigen nur ein einziges Syntagma haben (denn Vesp. 333 ist kein Syntagma, da nach v. 402 das Schlusshypermetron fehlt

auch hier der ursprüngliche Charakter der Anapäste nicht verloren, indem sie stets würdiger und sittiger als die entsprechenden iambischen Hypermetra gehalten sind. Auch die übrigen in anapästischen Tetrametern gehaltenen Partieen der Komödie schliessen gewöhnlich mit einem Hypermetron ab, Nub. 439, Pax 1320, Thesmoph. 655, Vesp. 725. Vgl. § 36.

III. Das anapästische Hypermetron als Nachahmung oder Parodie der Tragödie ist an keine bestimmte Stelle des Stückes gebunden, sondern kann überall, wohin es die komische Laune verlegt, einen Platz finden. Entweder wird hier nur im allgemeinen der tragische Ton angeschlagen, oder es wird eine bestimmte Tragödie parodirt. Thesmoph. 39 parodirt Aristophanes die Versemacherei des Agathon, 776 den Palamedes des Euripides, Thesmoph. 1065 die Andromache, aus welcher Euripides mit Mnesilochus eine ganze Scene aufführt; Aves 209 stellt sich der Wiedehopf in erhaben pathetischer Rede als den verwandelten Tereus dar, indem er auf den Tereus des Sophokles anspielt*); ebenso hört man Lysistrat. 954 in den Klagen des schmerzgeplagten Kinesias, dem die Frau entflohen, die Reminiscenzen an eine Tragödie hindurchklingen**); tragischer Ton herrscht auch Nub. 711 in den Anapästen des von Wanzen zerbissenen Strepsiades. Die in Hypermetra gehaltenen Gebete der Tragödie, wie sie bei Aeschylus häufig vorkommen, sind Pax 974 u. Vesp. 683 nachgeahmt; Aves 1743 erinnert an Stellen wie Aeschyl. Supplic. 625, auch die Anapästen Vesp. 1484 haben in einer Tragödie ihr Vorbild***). Ueber das Verhältniss dieser Stellen zu den freien Anapästen der Tragiker s. S. 419 f.

Von den übrigen Vertretern der alten Komödie sind uns nur geringe Reste anapästischer Hypermetra erhalten, die bei ihrer Abgerissenheit keine Ausbeute darbieten. Bedeutender sind die Fragmente der mittleren Komödie, in welcher die anapästischen Hypermetra ganz in der Weise eines Pnigos vielfach zu komischen Effectpartieen gebraucht wurden, besonders zu hastiger und fast

*) Schol. Av. 211 ff., Av. 100.

**) Auf die Andromeda des Euripides weist Schol. Lysistr. 963.

***) Schol. Vesp. 1482: Ὀρχούμενος ὁ γέρων παρατραγικεύεται· σχήματος δὲ τοῦ τραγῳδικοῦ. Vielleicht gab eine Tragödie des Phrynichus das Vorbild. Cf. v. 1490 cum schol.

athemloser Aufzählung der grossen Reichthümer, welche der athenische Speise- und Gemüsemarkt darbietet. Dergleichen anapästische Speise- und Küchenzettel finden sich Antiphan. fr. inc. 30, Anaxandrid. fr. Lycurg., Eubulus fr. Laconist., Ephippus Kydon fr. 1, Peltastes fr. 1, Anaxil. Lyropoios fr. 1; ähnliche Aufzählungen Alexis Olynthia fr. 1, Mnesilochus fr. Hippotrophus. Ein anderes dialogisch vertheiltes und durch einzelne Trimeter unterbrochenes Hypermetron verspottet das Treiben in der Schule Plato's, Epicrat. fr. inc. 1. Ueber die Stellung dieser Hypermetra im ganzen Stücke lässt sich nichts bestimmen. Aus der neueren Komödie ist nur ein einziges anapästisches Hypermetron erhalten, Menander Leucad. fr. 1.

§ 38.

Klaganapäste. Anapästische Strophen.

Eine fernere Klasse anapästischer Bildung, deren sich die Tragödie bedient, müssen wir mit dem Ausdruck „Klag-Anapäste" bezeichnen. Sie sind ein eigentlich lyrisches Metrum in demselben Sinne wie z. B. die dactylischen Monodieen und Chorlieder, und enthalten durchgängig Klagelieder (θρῆνοι, οἶκτοι) entweder in kommatischer Vertheilung unter Chor und Agonisten oder als Monodieen der Bühne, und somit entweder in genauer antistrophischer Responsion oder in der alloiostrophischen Form des ἀπολελυμένον. Hierdurch sind sie auf's strengste von den vorher besprochenen anapästischen Hypermetra verschieden, obwohl sie diesen in ihrer metrischen Bildung darin parallel stehen, dass auch sie im wesentlichen auf einer zu langen Perioden ausgedehnten συνάφεια von akatalektischen anapästischen Dimetern und Paroimiaka beruhen.

An die Klaganapästen der Tragödie schliessen sich die anapästischen Strophen der Komödie, denn wenn ihr Inhalt auch kein klagender ist, so sind sie doch vorwiegend der Ausdruck einer heftig aufgeregten Bewegung, die nicht selten an den Ton der Pyrrhiche anklingt; auch sie gehören gleich den tragischen Klaganapästen dem systaltischen Ethos an, während die anapästischen Hypermetra des hesychastischen Marschrhythmus gerade den entgegengesetzten Eindruck machen.

Primäre Reihen (akatalektische Tetrapodie und Dipodie, Parömiakon.

1. Die Auflösung und Zusammenziehung. Die Stimmung der Klaganapäste schwankt zwischen den Gegensätzen einer dumpfen schwermüthigen Resignation und einer auf die grösste Höhe des Affectes gesteigerten Leidenschaft; jene manifestirt sich in der häufigen Anwendung der Zusammenziehung und der dadurch entstehenden grossen Zahl von spondeischen Reihen, diese in der unbeschränkten Zulassung der Auflösung, deren Wirkung bereits Aristides p. 97 mit den Worten bezeichnet: τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεσταλμένοι; während in den vorher besprochenen anapästischen Hypermetra die Längen und Kürzen in einem gleichmässigen Verhältnisse mit einander abwechseln, sind in den Klaganapästen oft längere Partieen von acht bis neun Reihen in lauter Spondeen gehalten, ja auch rein spondeische Parömiaci sind eine häufige Form. Die Häufung der Auflösungen führt nicht blos eine grosse Zahl rein dactylischer Reihen herbei, wie Hippolyt. 1361 πρόσφορά μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον, Soph. Electr. 236: καὶ τί μέτρον κακότητος ἔφυ; φέρε, | πῶς ἐπὶ τοῖς φθιμένοις ἀνθρώπων, sondern auch proceleusmatische Tacte und Verbindungen von Dactylen und Anapästen sind an allen Stellen, selbst im Parömiacus gestattet: Pers. 130 ἐπὶ γόνυ κέκλιται | 932, 2 κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν | 5 κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν | 972 τάδε σ' ἐπανέρομαι | 985 ἔλιπες ἔλιπες, ὤ | Trach. 986 ὀδύναις; οἴμοι ἐγὼ τλάμων | Hecub. 62 λάβετα φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου | 97 πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω | 145. 208, Hippolyt. 1365 πάντας ὑπερέχων (ohne Grund in ὑπερσχὼν verwandelt), Iphig. Aul. 123. 1323 ὤφελεν ἐλάταν πομπαίαν, Iphig. Taur. 231. 232. 213. 215, Ion 149 δῖναι νοτερὸν ὕδωρ βάλλων, 883. 905, Troad. 101. 123, Troad. 123. 139 σκηναῖσιν ἔφεδρος, Ἀγαμεμνονίαις (so ist statt σκηναῖς zu schreiben, σκηναῖς ἐφέδρους G. Hermann), 177. 194. Noch mehr sind die Auflösungen in den anapästischen Strophen der Komödie gehäuft: Av. 327, 1 προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν· ὃς γάρ, Av. 400, 5 καὶ πόθεν ἔμολον ἐπὶ τίνα τ' ἐπινοίαν (οι verkürzt), Lysistr. ἔνι φύσις, ἔνι χάρις, ἔνι δὲ θράσος, ἔνι δὲ σοφόν, ἔνι φιλόπολις. Antistrophisch braucht die Auflösung nicht zu entsprechen.

2. Die **Cäsur** am Ende der Dipodieen ist zwar wie in den normal gebildeten Hypermetra so auch in den freieren die normale Form, aber da die letzteren nicht die Bedeutung des Marschrhythmus haben (vgl. oben § 37), so kann auch die Cäsur, welche eben die einzelnen Glieder des Marschtactes in markirender Weise hervorheben und von einander sondern soll, leichter vernachlässigt werden. Dieser Unterschied tritt am meisten bei Euripides hervor, der die Cäsur in den normal gebildeten Hypermetra ohne Ausnahme eingehalten hat. Hecub. 62. 96 ἀπ' ἐμᾶς οὖν ἀπ' ἐ|μᾶς τόδε παιδός. Iph. Aul. 149 ἔςται τάδε. A. κλῄ|θρων δ' ἐξόρμα. Iph. Taur. 125 πέτρας Εὐξεί|νου ναίοντες. Ion 920 ἔρνεα φοίνι|κα παρ' ἁβροκόμαν. Iph. Aul. 149. Soph. Electr. 94 ὅςα τὸν δύςτη|νον ἐμὸν θρηνῶ. 196, 3 ὅτε οἱ παγχάλ|κων ἀνταία. 239, 1 ἐν τίνι τοῦτ' ἔ|βλαςτ' ἀνθρώπων.

3. Der **Hiatus** und die mittelzeitige Thesis am Ende der Dipodie, die in den strengen Marschanapästen ausgeschlossen war, kann in den Klaganapästen zugelassen werden, da der bewegte monodische Gesang bei seinem leidenschaftlich erregten Rhythmus leichter eine Pause verstattet. So z. B. Ion 167. 175. 886. 911. Iph. Taur. 125. 230. 231.

4. Das **Parömiakon** dient nicht blos als Abschluss des Hypermetrons, sondern kann auch als selbstständiger Vers sowohl vor als nach einem Hypermetron eine Stelle finden, oft in mehrmaliger Wiederholung hinter einander, wie andererseits das Hypermetron auch mit einem akatalektischen Dimeter anstatt des Parömiakon auslauten kann.

Secundäre Reihen.

Die Einmischung secundärer Reihen dient dazu, den bewegten Charakter der freieren Anapäste zu steigern, während sie von den im hesychastischen Tropos gehaltenen strengeren Hypermetra ausgeschlossen blieb.

1. **Secundäre anapästische Reihen.** Am häufigsten ist die akatalektische und katalektische Tripodie (Prosodiakon). Pers. 966 Cαλαμινιάςι ςτυφέλου, Iphig. Taur. 135. 136. 154. οἴμοι φροῦδος γέννα (nicht οἰμοιμοῖ). 193. Iphig. Taur. 213 ἔτεκεν, ἔτρεφεν, εὐκταίαν. Pers. 962 ὀλοοὺς ἀπέλειπον ff. Iphig. Taur. 126. 127. 150. Ion 150 ὅςιος ἀπ' εὐνᾶς ὤν. 178. 892. 903. 908. Wo das katalektische Prosodiakon aus lauter Längen besteht, ist es metrisch dem Dochmius gleich und der Rhythmus

oft nicht sicher zu bestimmen. — Seltener ist die katalektische Dipodie, welche rhythmisch der akatalektischen gleich steht und mit dem Ionicus, dem sie metrisch gleich ist, nichts zu thun hat. Thesmoph. 1069 δι' Ὀλύμπου. Alcest. 106 τί τόδ' αὐδᾷς; 133 βασιλεῦσιν.

2. **Alloiometrische Reihen** bilden oft die Schlusspartie freier Hypermetra, doch werden sie auch einzeln unter die anapästischen Reihen eingemischt. Am häufigsten sind Dochmien oder Bacchieen und die im tragischen Stile asynartetisch gebildeten Iamben und Trochäen, seltener dactylische und logaödisch-glyconeische Reihen. Der genauere Nachweis findet sich unten bei der Aufzählung der einzelnen anapästischen Monodieen.

Die Klaganapäste der Tragödie.

Die Klaganapäste finden sich bereits in dem ältesten erhaltenen Drama, den Persern, und sind stets ein beliebtes Metrum der Tragödie geblieben. Sie werden entweder als Chorikon oder als Threnos, d. h. im Wechselgesange zwischen dem Gesammtchor und einem Schauspieler, oder als Monodikon*) oder monodisches Amoibaion vorgetragen. Im ersteren Falle sind sie antistrophisch gebildet, im zweiten alloiostrophisch**). Die antistrophischen Chorika finden sich nur bei Aeschylus, auch die antistrophischen Threnen gehören nur den früheren Dramen an und lassen sich nur im Schlusse der Perser und in der Parodos der Sophokleischen Elektra und der Troades nachweisen. Später tritt diese Form zurück und es werden nur alloiostrophische Monodieen gebildet. — Uebrigens dürfte die Vermuthung nicht fern liegen, dass die Klaganapäste keine originäre Bildung der Tragödie, sondern von ihr aus der älteren Lyrik, namentlich der Aulodik des Olympus entlehnt seien, die, wie wir wissen, sich auch sonst des anapästischen Maasses bediente und auch für andere tragische Metra die Quelle war. So erklärt es sich am leichtesten, wie Euripides im Ion dasselbe Metrum, welches sonst nur zu Klagen dient, für einen feierlichen Tempelgesang gebrauchen konnte. Auf einen ähnlichen Ursprung weist auch der Mystenchor der Frösche hin, in welchem Aristophanes nicht minder

*) Vgl. Thesmoph. 1077: ἐᾱσόν με μονῳδῆσαι.
**) Aristot. probl. 19, 15: τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα.

wie in den dort vorausgehenden Ionici ein bekanntes Vorbild in Ton und Stil copirt zu haben scheint.

Aeschylus. Schlussthrenos der Perser. Die beim Eintritt des Xerxes vorgetragenen Hypermetra gehen in freiere Anapäste des Chorführers aus, indem dieselben mit einer proceleusmatischen akatal. Tetrapodie (930) abschliessen; ausserdem ist die drittletzte Reihe ein Prosodiakon, αἰαῖ κεδνᾶς ἀλκᾶς, wenn hier nicht etwa αἰαῖ αἰαῖ zu lesen ist. Dann folgen drei threnodische Strophenpaare:

α' 932—939=940—948.

Ξ. ὅδ' ἐγώ, οἰοῖ, αἰακτὸς
μέλεος γέννᾳ, γᾷ τε πατρῴᾳ
κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.
Χ. πρόσφθογγόν σοι νόστου, τὰν
5 κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος
πέμψω πέμψω πολύδακρυν ἰαχάν.

Die Strophe besteht nur aus den primären Reihen. Die Schlussreihe ist eine akatalektische Tetrapodie; in der Antistr. haben die Handschriften einen Parömiacus κλάγξω δ' αὖ γόον ἀρίδακρυν, den Hermann nach der Strophe in κλάγξω κλάγξω δ' ἀρίδακρυν ἰαχάν verändert. Einfacher ist es, die strophische Schlussreihe als Parömiacus πέμψω πολύδακρυν ἰακχάν zu lesen.

β' 949—961=962—972.

Ξ. Ἰάνων γὰρ ἀπηύρα,
Ἰάνων ναύφαρκτος
Ἄρης ἑτεραλκὴς
νυχίαν πλάκα κερσάμενος
5 δυσδαίμονά τ' ἀκτάν.
Χ. οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου.
ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος,
ποῦ δὲ σοὶ παραστάται,
οἷος ἦν Φαρανδάκης,
10 Σούσας, Παλάγων,
καὶ Δοτάμας ἠδ' † Ἀγαβάτας, Ψάμμις,
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών.

Xerxes singt vier Tripodieen, wovon nur die vorletzte akatal. ist. Der Hiatus und die kurze Endsilbe ist legitim. V. 2 u. 3 dürfen

nicht mit Hermann zu einer katal. Pentapodie vereinigt werden, die in den freien Hypermetra nirgends vorkommt. Von den Reihen des Chores ist nur v. 7 eine Tripodie; v. 9. 10 sind zwei trochäische Tetrapodieen eingemischt. V. 6 dochmisch und v. 7 choriambisch zu lesen ist unstatthaft, beide sind anapästisch, βόα einsilbig wie v. 1054. Die Schlussdipodie braucht nicht wegen des antistrophischen τάδε c' ἐπανέρομαι in τὰ Βάτανα προλιπών verändert zu werden, denn eine Responsion der Silben findet auch sonst nicht immer statt, vgl. 932, 2.

γ' 973 987 = 988—1001.

Ξ. ἰὼ ἰώ μοι,
τὰc ὠγυγίουc κατιδόντεc
cτυγνὰc Ἀθάναc,
πάντεc ἐνὶ πιτύλῳ,
5 ἓ ἓ ἓ ἓ
τλάμονεc ἀcπαίρουcι χέρcῳ.

Die Klagen des Xerxes erreichen den höchsten Grad der Heftigkeit, daher fast lauter kurz abgerissene alloiometrische Reihen. Der darauf folgende ruhiger gehaltene Gesang des Chores bewegt sich wieder in anapästischen Reihen, und erst in den beiden Schlussreihen stimmt er denselben Ton wie Xerxes an:

13 Πέρcαιc ἀγαυοῖc
κακὰ πρόκακα λέγειc

Chorikon in der Exodos der Choephor. 1007 und 1018, je drei Reihen mit einem eingeschobenen ἓ ἓ. Da es Chorgesang ist, so muss für beide Stellen antistrophische Responsion hergestellt werden.

αἰαῖ (αἰαῖ) μελέων ἔργων· | cτυγερῷ θανάτῳ διεπράχθηc·
ἓ ἓ
μίμνοντι δὲ καὶ πάθοc ἀνθεῖ.

Die freiere Form zeigt sich hier blos in der Anordnung der Paromiaci.

Chorikon im dritten Epeisodion der Perser 694—696 = 700—702 besteht analog dem vorausgehenden nur aus drei Reihen; die beiden ersten sind keine Ionici, sondern Prosodiaka mit aufgelöster zweiter Thesis:

cέβομαι μὲν προcιδέcθαι, ⏑⏑ ‿̱ – ⏑́⏑ – –́
cέβομαι δ᾽ ἀντία λέξαι ⏑⏑ ‿̱ – ⏑́⏑ – –́
cέθεν, ἀρχαίῳ περὶ τάρβει. ⏑⏑ ‿̱ –́ ⏑⏑ – –

Endlich gehört hierher von Aeschylus noch der anapästische Refrän Supplic. 162 am Ende einer trochäischen Strophe.

Sophokles. Der threnodischen Parodos der Elektra gehen freiere Anapäste der Elektra voraus (86), die sich jedoch von der strengeren Form nur durch die unmittelbare Aufeinanderfolge spondeischer Parömiaci unterscheiden:

ὦ φάος ἁγνὸν καὶ γῆς ἰcόμοιρ᾽ ἀήρ, ὥc μοι πολλὰc μὲν θρήνων ᾠδάc,
πολλὰc δ᾽ ἀντήρειc ᾔcθου.

Wenn dieselbe Verbindung v. 102 wiederholt wird, so folgt daraus noch keine antistrophische Responsion. — Von dem Threnos selber ist das dritte Strophenpaar und die Epodos anapästisch.

γ′ 193—202. 203—220.

Die 7 anapästischen Reihen des Chores schliessen v. 200 mit einem Ithyphallicus ἦν ὁ ταῦτα πράccων ab; an die darauf folgenden 4 Reihen der Elektra reiht sich eine mit einem Dochmius beginnende grösstentheils alloiometrische Gruppe von 6 Versen:

205 τοὺc ἐμὸc ἴδε πατὴρ
θανάτουc αἰκεῖc διδύμαιν χειροῖν,
αἳ τὸν ἐμὸν εἷλον βίον | πρόδοτον, αἵ μ᾽ ἀπώλεcαν·
209 οἷc θεὸc ὁ μέγαc Ὀλύμπιοc | ποίνιμα πάθεα παθεῖν πόροι,
μηδέ ποτ᾽ ἀγλαΐαc ἀποναίατο
τοιάδ᾽ ἀνύcαντεc ἔργα.

– ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –
⏑⏑ –́ – – ⏑⏑ – – –
– ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
– ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – –

δ′ ἐπῳδ. 233—250.

Auf drei spondeische Parömiaci des Chores folgen 7 akatel. anapästische Tetrapodieen der Elektra, wovon die zwei ersten

durchgängig aufgelöste Thesen haben*), in Uebereinstimmung mit dem erregten Inhalt. Die Anapäste schliessen v. 243 mit einem Dochmius ab, ὀξυτόνων γόων, und dann folgt eine alloiometrische Periode.

εἰ γὰρ ὁ μὲν θανὼν γᾶ τε καὶ οὐδὲν ὢν
245 κείσεται τάλας, οἱ δὲ μὴ πάλιν
δώσους' ἀντιφόνους δίκας,
ἔρροι τ' ἂν αἰδὼς ἁπάντων τ' εὐσέβεια θνατῶν.

–́ ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –
–́ – – ⏑⏑ – ⏑ – ´
– –́ ⏑ – – ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –

V. 244 ist nicht dochmisch wie der vorhergehende Vers, sondern besteht aus 2 logaödischen Tripodieen, die rhythmisch den beiden trochäischen Tripodieen des folgenden Verses entsprechen. Das logaödische Metrum kehrt in dem Glyconeus v. 246 wieder. Der Schlussvers eine asynartetisch gebildete iambische Tetrapodie nach Analogie von 208 und 209 der vorausgehenden Strophe.

Trachin. 971, Klaganapäste des Herakles. V. 986. 987 folgen zwei Parömiaci auf einander, der eine mit einem Dactylus im zweiten, der andere mit einem Spondeus im dritten Tacte. Von v. 1005 an reiht sich an die Anapäste eine alloiometrische Gruppe mit vorwaltenden dactylischen Hexametern und mesodischer Strophencomposition**): α β α μεσῳδ. γ β γ. Der Mesodos 1018—1022 besteht aus 5 Hexametern, unter den Presbys und Hyllos vertheilt, das Uebrige wird von Herakles vorgetragen. In στρ. und ἀντ. β 1006—1017. 1027—1040 gehen 5 Hexametern zwei anapästische und eine iambische Reihe voraus:

πᾶ μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις; – –́ – – – – –
ἀπολεῖς μ', ἀπολεῖς. ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –
ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ. ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –

Um στρ. β' schliessen sich στρ. und ἀντ. α', aus zwei logaödisch glyconeischen Reihen mit vorausgeschickter Interjection ἒ ἔ bestehend:

*) Aber keinen dactylischen, sondern wie die übrigen vorausgehenden und nachfolgenden Reihen anapästischen Rhythmus.

**) Seidler de vers. dochmiac. 311.

ἐᾶτέ μ', ἐᾶτέ με δύϲμορον εὐνάϲαι,
ἐᾶθ' ὕϲτατον εὐνάϲαι.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑́ – – ⏑ ⏑ – ⏑̄ –

Um ἀντ. β' schliessen sich ϲτρ. und ἀντ. γ' aus zwei dochmischen Dimetern:

ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ; τᾳδέ με τᾳδέ με
πρόϲλαβε κουφίϲαϲ, ἓ ἕ, ἰὼ δαῖμον.

– ⏑⏑̄ – ⏑̄ – – ⏑́⏑ – ⏑ ⏒
– ⏑́⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ – ⏑̄ –

Auch Oedip. tyr. 1308 muss wegen der Bildung des Parömiakon den freiern Anapästen zugezählt werden.

Euripides. Der Hauptvertreter der Klaganapäste ist Euripides, der sie mit ausserordentlicher Vorliebe in den Monodieen seiner Tragödien gebraucht und ihnen hier eine fast noch ausgedehntere Stelle als den dactylischen und iambisch-trochäischen Maassen angewiesen hat, überall aber nach festen durch Ton und Inhalt gegebenen Principien. Während er nämlich die kyklischen Dactylen und Iambo-Trochäen für bewegtere und affectvollere Situationen wählt und den höchsten Grad des tragischen Pathos in dochmischen Monodieen ausdrückt, gebraucht er die Anapäste vorzugsweise für die in einem schwermüthigen und melancholischen Tone gehaltenen Partieen und lässt deshalb die spondeischen Formen in ihnen vorherrschen. Nur ein einziges Mal kommen sie in einem antistrophisch gebildeten Threnos vor, nämlich der threnodischen Parodos in den Troades, wo zwei anapästische Strophenpaare auf einander folgen, α' 153—175. 176—196, β' 197—213. 214—229, beide in blossen Primärformen gehalten. V. 173. 174 ist zu lesen: ἰὼ Τροία δύϲταν' ἔρρειϲ mit Auswerfung des zweiten Τροία der Handschriften, v. 161 ist τλάμων zu tilgen. Wie in den anapästischen Threnen des Aeschylus und Sophokles geht auch hier eine anapästische Monodie v. 98 als Proodikon voraus; die scheinbar alloiometrischen Reihen 123. 124. 136 sind bereits zu Anapästen emendirt; v. 125. 126 scheinen als Parömiacus und Dochmius zu lesen:

Ἑλλάδοϲ εὐόρμουϲ αὐλῶν
παιᾶνι ϲτυγνῷ.

Die übrigen anapästischen Monodieen, alle in der Form der ἀπολελυμένα oder ἀλλοιόϲτροφα, sind folgende:

Alcestis, Parodos 77, die Klaganapäste von den Führern der Halbchöre mesodisch zwischen den einzelnen Strophen gesungen (s. oben S. 426). Dreimal beginnen die Anapäste nach Vollendung der Strophen mit zwei Parömiaci und einer dazwischen stehenden katal. Dipodie, welche metrisch mit einem Ionic. a min. übereinkommt:

93 οὔτᾶν φθιμένης γ' ἐςιώπων
νέκυς ἤδη.
οὐ δὴ φροῦδός γ' ἐξ οἴκων.
105 καὶ μὴν τόδε κύριον ἦμαρ.
τί τόδ' αὐδᾷς;
ᾧ χρή σφε μολεῖν κατὰ γαίας.
132 πάντα γὰρ ἤδη τετέλεσται
βασιλεῦσιν,
πάντων δὲ θεῶν ἐπὶ βωμοῖς.

Eine antistrophische Responsion aber, die bereits Seidler dochm. p. 81 versucht hat, finden nicht statt.

Hippolyt. 1347. Der erste Theil enthält nur primäre Reihen mit freier Cortraction und Auflösung, der zweite ist alloiometrisch gebildet mit Zurückdrängung der Anapästen:

1370 αἰαῖ αἰαῖ·
καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει.
μέθετέ με τάλανα·
καί μοι θάνατος παιὰν ἔλθοι.
προσαπόλλυτέ με
(προσαπ)όλλυτε τὸν δυςδαίμον',
1375 ἀμφιτόμου λόγχας
ἔραμαι διαμοιρᾶσαι,
διά τ' εὐνᾶσαι τὸν ἐμὸν βίοτον.
ὦ πατρὸς ἐμοῦ δύστανος ἀρά,
μιαιφόνων τε συγγόνων,
1380 παλαιῶν προγεννητόρων
ἐξορίζεται κακόν, οὐδὲ μέλλει,
ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμέ, τί ποτε, τὸν οὐ|δὲν ὄντ' ἐπαίτιον
κακῶν;
ὤ μοί μοι, τί φῶ;
1385 πῶς ἀπαλλάξω βιοτὰν | τοῦδ' ἀναλγήτου πάθους;
εἴθε με κοιμίσειεν | τὸν δυςδαίμον' Ἅιδου
μέλαινα νύκτερός τ' ἀνάγκα.

1370

Dochmius

1375 Dochmius

Prosodiacus

1380 Bacchieen

Dochmius

1385

Bacchieen

V. 1385 sollte man statt des Eupolideums einen asynartetisch gebildeten troch. Tetrameter erwarten, etwa πῶς ἀλλάξω βίον u. s. w. V. 1376 haben wir als Parömiacus hergestellt; die Aphäresis in der darauf folgenden Pause erklärt sich durch den schnell darauf folgenden bewegten Dochmius.

Hecub. 59—215 zerfällt in drei Partieen, die Monodie der Hecuba, der Chorführerin und das Amöbäum zwischen Hecuba und Polyxena. Zweimal sind zwei dactyl. Hexameter eingemischt 74. 75 und 90. 91; zweimal eine dactyl. Pentapodie mit folgender iambischer Tetrapodie 167. 168 und 209. 210, einmal eine einzelne iambische Tetrapodie v. 77, und endlich mehrere einzelne meist langsilbige Dochmien 182. 185. 190, 195, sowie vielleicht 200. 201, wo jedoch auch eine Corruptel vorhanden sein kann.

Ion 144—183. Ueber den abweichenden Inhalt s. oben S. 410. Der Anfang ist so abzutheilen:

ἀλλ' ἐκπαύcω γὰρ μόχθουc
δάφναc ὁλκοῖc, χρυcέων δ' ἐκ
τευχέων ῥίψω γαίαc παγάν,
ἃν ἀποχεύονται Καcταλίαc
δῖναι, νοτερὸν ὕδωρ βάλλων,
ὅcιοc ἀπ' εὐνᾶc ὤν.

Die zwei letzten Reihen ein Parömiacus und katal. Prosodiacus, beide procelensmatisch. V. 153 und 170 wird die Verbindung

von einer akatalektischen Tetrapodie und 3 Parömiaci mit vorausgehendem ἔα ἔα wiederholt. Daraus folgt aber noch nicht, dass auch das Folgende antistrophisch hergestellt werden muss, s. Soph. Electra 86. · Alcest. 77.

Ion. 859—922, Monodie der Kreusa. Neben den anapästischen Tripodieen sind als secundäre Reihen eine iambische Tetrapodie mit durchgängiger Auflösung 889 und 900 und ein dochmischer Dimeter 895 eingemischt. 896 ist verdorben.

Iphig. Taur. 123—235, vier Partieen, amöbäisch von der Chorführerin und Iphigenia gesungen. V. 197. 220 durchgängig aufgelöste iambische Tetrapodieen, v. 231 u. 232 bilden drei vielfach aufgelöste Dochmien, lassen sich aber auch zu einem trochäischen Tetrameter vereinen:

ὃν ἔλιπον ἐπιμαστίδιον ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος.

Die vorausgehenden Anapäste sind von v. 226 an in Tetrapodieen, Parömiaci und eine Dipodie (κλαίω σύγγονον) abzutheilen. Zu den anapästischen Tripodieen gehört auch 150 ἰδόμαν ὄψιν ὀνείρων, ebenso 154, wo οἴμοι nicht mit Hermann in οἰμοιμοῖ verändert zu werden braucht. Corrupt ist v. 130, der, um ein Parömiacus zu sein, die vorletzte Länge nicht aufgelöst haben könnte, πόδα παρ|θένιον ὅσιον ὁσίας; wahrscheinlich ist eine Länge ausgefallen.

Iphig. Aul. 1320—1335, nach vorausgehenden Iambo-Trochäen eine anapästische Partie aus primären Reihen, die fünf letzten alloiometrisch, v. 1330 ff.

ἢ πολύμοχθον ἄρ' ἦν γένος, ἢ πολύμοχθον
ἁμερίων, τὸ χρεὼν δέ τι δύςποτμον ἀνδράςιν
ἀνευρεῖν, ἰὼ ἰώ,
μεγάλα πάθεα, μεγάλα δ' ἄχεα
Δαναΐδαις τιθεῖςα Τυνδαρὶς κόρα.

⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
⏑ – – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑
⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Zwei dactylische Pentapodieen, zwei iambische Tetrapodieen, die eine asynartetisch, die andere aufgelöst, und eine trochäische Hexapodie als Schluss.

Iphig. Aul. prolog. 117—164. Die Parömiaci sind meist alle spondeisch, fast immer zwei neben einander. Der Inhalt (ein Gespräch zwischen Agamemnon und dem Presbys) passt in keiner Weise zu den freien Anapästen des Euripides, wie auch die sonstige metrische Anordnung des Prologs von der Euripideischen Technik abweicht.

Klaganapästen in der Form strenger Hypermetra Medea 96 und Hippolyt. 156, dort unmittelbar vor, hier unmittelbar nach der Parodos. Hierher auch Prometh. 93.

Auch die Komödie hat ihre Klaganapäste, aber nur als Parodieen tragischer Scenen.

Besonders hat es Aristophanes auf die Parodie Euripideischer Monodieen abgesehen, aber auch Sophokles muss sich Anspielungen gefallen lassen. Wir haben die hierher gehörigen Stellen bereits oben S. 406 angeführt. Eigenthümlich ist es, dass Aristophanes die parodirenden Klaganapäste gewöhnlich in der der Komödie geläufigeren Form der anapästischen Hypermetra bildet, worin ihm Euripides Medea 96 und Hippolyt. 156 vorangegangen war, und dass er auch da, wo er freiere Anapäste anwendet, sich der Primärformen mit Vermeidung der alloiometrischen Reihen bedient. Nur in der Echopartie Thesmoph. 1065 kommt auch die katalektisch-anapästische Dipodie vor.

Anapästische Strophen der Komödie.

1. Anders die Anapäste antistrophischer Composition Ran. 372—376 = 377—381, die aus lauter spondeischen Reihen bestehen, drei Parömiaci, ein Prosodiakon (v. 3) und eine akat. Tetrapodie und Dipodie. Blos v. 6 der Antistrophe ist in dem Eigennamen Θωρυκίων eine zweisilbige Arsis statt der Länge zugelassen.

χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους
λειμώνων ἐγκρούων
κἀπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων.
ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως.

Es kann kein Zweifel sein, dass uns hier die Nachbildung eines Prosodions aus der Demetrischen Cultuspoesie vorliegt. Aristophanes selber nennt dies Processionslied eine ὕμνων ἰδέα (381)

und sagt: ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας, αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ (370). Bereits oben bemerkten wir, dass wir den Ursprung der freieren Hypermetra wahrscheinlich in der aulodischen Nomenpoesie zu suchen hätten, in der sowohl Prosodien wie Klaggesänge vorkamen, und stellten die vorliegende Stelle mit dem Tempelgesange im Ion 146 zusammen. — Einen ähnlichen metrischen Bau (Parömiakoi und Prosodiakoi mit spondeischem Auslaut) haben die Anapäste in Epilycus Coraliscos fr. 2 im spartanischen Dialekt, worüber Bergk Comment. p. 431.

2. An den Ton der enoplischen Gesänge erinnert der Aufruf zum Kampfe, den Aves 400—405 der Koryphaios an seine Schaaren ergehen lässt. Er besteht aus 5 akatal. Tetrapodieen, die vierte mit einem, die fünfte mit zwei Proceleusmatikern. Der Diphthong in ἐπίνοιαν ist verkürzt.

ἄναγ' ἐς τάξιν πάλιν ἐς ταυτόν,
καὶ τὸν θυμὸν κατάθου κύψας
παρὰ τὴν ὀργὴν ὥσπερ ὁπλίτης·
κἀναπυθώμεθα τούσδε, τίνες ποτέ,
καὶ πόθεν | ἔμολον, ἐπὶ τίνα τ' ἐπίνοιαν.

Ob aber diese metrische Form in den eigentlichen Embaterien vorkam, das lässt sich nicht nachweisen. Wahrscheinlich haben wir hier ein Metrum der alten Pyrrhiche vor uns, eines Kampfgesanges, der sich dem Embaterion annähert, aber in feurigeren Rhythmen bewegt. In der Pyrrhiche hatte der in der vorliegenden Strophe so häufig angewandte Proceleusmaticus seine eigentliche Stelle und wurde daher auch Pyrrhichius genannt*). Auch die hypermetrische Form ist der Pyrrhiche ganz angemessen, die in ihrer schnellen Bewegung keine Pausen verstattet.

3. Ausser den Anapästen, in welchen Aristophanes die tragischen Klaganapästen und die prosodischen und pyrrhichischen Gesänge nachahmt, tritt uns bei ihm noch eine Anzahl anapästischer Strophen entgegen, die im Tone wie im metrischen Bau übereinkommen und vielleicht als eine der Komödie eigenthümliche Form anzusehen sind. Es sind durchweg Chorgesänge in antistrophischer Form, ihren Inhalt charakterisirt eine

*) Aristid. 37. Auch der Name προκελευσματικός bezieht sich auf den herausfordernden Kampfesruf bei der Pyrrhiche. Serv. ad Aen. 3, 128.

äusserst aufgeregte Stimmung, die in einer sehr komischen Situation hervortritt und durch ihr Pathos die Komik nur noch um so stärker hervorhebt. So Lysistr. 476 der gewaltige Zorn zwischen Weibern und Greisen, der eben in thatsächliche Handgreiflichkeit übergehen will, Aves 327 die Erbitterung des verrathenen und racheschnaubenden Vögelchors, Thesmoph. 667 die Verfolgung von Euripides' unverschämtem Schwager durch die noch unverschämteren Athenerinnen, denen er eben eine als Säugling vermummte Weinflasche entreisst und nun mit den grässlichsten Flüchen des Himmels überschüttet wird. Die bewegte Stimmung findet im flüchtigen, vielfach aufgelösten Anapästen sowie in zugemischten päonischen und dochmischen Reihen ihren rhythmischen Ausdruck, während das hinzutretende Pathos durch spondeische Anapäste bezeichnet wird. Die Metabole des Rhythmus entspricht hier genau der von Aristides p. 99 Meib. gegebenen Darstellung*).

Aves 327 — 335 = 343 — 351 ἀντιστρ.

ἰὼ ἰώ;
ἔπαγ', ἔπιθ', ἐπίφερε πολέμιον ὁρμὰν
φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι·
ὡς δεῖ τώδ' οἰμώζειν ἄμφω
καὶ δοῦναι ῥύγχει φορβάν.
οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅ τι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.

⏑ – ⏑ –
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏑⏑ – –
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ – –
⏑⏑ –́ – – – – – –
⏑⏑ –́ – – – – –
–́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑
–́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑̲

Die Strophe besteht aus einem anapästischen und einem päonischen Theile. In dem ersten Theile werden zwei Prosodiaci (v. 2. 3) von zwei Tetrapodieen umschlossen, worauf ein Parö-

*) Bd. I, III.

miacus folgt. Die rasche, durch Proceleusmatici bezeichnete Bewegung wird durch die den zweiten Theil bildenden Päonen gesteigert. Die flüchtigen Rhythmen wie der Tactwechsel bezeichnen die unstete Bewegung der Vögel. Ueber die Päonen s. IV 1.

Aves 1058—1087 = 1088 – 1117.

Den durchgängig spondeischen Anapästen (Parömiaci und Dimeter) sind vier päonische Reihen beigemischt. Wir haben früher die Anapäste als Päones epibatoi angesehen, doch findet die anapästische Messung in der vorausgehenden und nachfolgenden Strophe, in der ebenfalls Anapäste und Päonen gemischt sind, ihre Analogie. Der Contrast des Inhaltes findet bei der Metabole vier- und fünfzeitiger Tacte so ebenfalls einen entsprechenden Rhythmus.

Lysistr. 476—483 = 541—548.

ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρηςόμεθα τοῖςδε τοῖς κνωδάλοις;
οὐ γάρ ἐςτ' ἀνεκτ(έ)α τάδ', ἀλλὰ βαςανιςτέον
τόδε ςοι τὸ πάθος
μετ' ἐμοῦ 'ςθ' ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν
Κραναὰν κατέλαβον,
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν,
ἱερὸν τέμενος.

⏒ ⏗ ⏑ ⏑⏑ – – – ⏗ ⏑ – – ⏑ –
⏗ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ –
⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏑⏑
⏑⏑ ⏗⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ ⏒

Die Strophe ist analog der vorausgehenden gebildet, nur dass die Päonen (vier Dimeter, der erste mit mittelzeitiger Anakrusis) voranstehen V. 2 der Strophe ist nach einem interpolirten Laurentianus in οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτ(έ)α verändert, was aber unnöthig ist, da einem Päon antistrophisch auch ein Ditrochäus respondiren kann. V. 1 Antistr. ist vielleicht zu schreiben ἐγὼ γὰρ οὐ(πώ)ποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη mit Veränderung von οὔποτε in οὐπώποτε. Hermann Elem. p. 383 schreibt, eine Responsion der Silben versuchend: ἐγὼ γὰρ ἔτ' ἂν οὔποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη und v. 2 οὔτε γόνατ' ἂν κόπος ἕλοι με καματήριος.

Thesmoph. 667—686 = 707—725.

Die ganze Gruppe, der dies Strophenpaar angehört, ist folgendermassen angeordnet:

665: Anapäst. Tetrameter. (Aufforderung zur Verfolgung.)	689: Trimeter. (Entwendung der Flasche.)
659: Troch. Tetrameter. (Verfolgung.)	699: Troch. Tetram. m. vorausgeh. Dochmien. (Neue Verwünschung u. Verfolg.)
667: στρ.	707: ἀντ.
687: 2 troch. Tetram.	726: 2 troch. Tetram.

Die symmetrische Anordnung ist durchaus Aristophaneisch; namentlich erinnern die den Strophen folgenden 2 Tetrameter der Chorführerin an die syntagmatische Form (vgl. § 36). Die Dochmien v. 699 sind durch die neue Situation motivirt; um die Concinnität auch so noch hervortreten zu lassen, ist die Zahl der folgenden Tetrameter geringer als v. 659. Dass die στρ. und ἀντ. hier in völliger metrischer Responsion stehen müssen, ist ohne Zweifel. Die Verderbtheit der Handschriften und namentlich die vielfachen Interpolationen in der Antistr. machen die Herstellung der Responsion sehr schwierig. Στρ. wie ἀντ. zerfällt nach dem Inhalte wie nach metrischem Bau in zwei Theile. Die erste beginnt anapästisch und endet mit zwei dochmischen Dimetern, dazwischen steht ein einzelner trochäischer Vers:

> Ἢν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσια | δώσει τε δίκην, καὶ πρὸς
> τούτῳ | τοῖς ἄλλοις ἔσται ἅπασιν
> παράδειγμ' ὕβρεως ἀδίκων τ' ἔργων, | ἀθέων τε τρόπων·
> φήσει δ' εἶναί | τε θεοὺς φανερῶς, δείξει τ' ἤδη
> πᾶσιν ἀνθρώποις σεβίζειν δαίμονας,
> † [δικαίως τ' ἐφέποντας] ὅσια καὶ νόμιμα
> μηδομένους ποιεῖν ὅ τι καλῶς ἔχει.

V. 2 der Antistr. würde durch Auswerfung von φαύλως vor ἀποδράς entsprechen: ὅθεν ἥκεις, ἀποδράς τ' οὐ λέξεις. V. 3 ist in der Str. ein troch. Trimeter, in der Antistr. ein Tetrameter, vielleicht ist hier εὔχομαι Interpolation: τοῦτο μέντοι μὴ γένοιτο μηδαμῶς [ἀπεύχομαι]. Der verderbte Anfang von v. 4 muss ein Dochmius sein wie in der Antistr. τίς οὖν σοι, τίς ἄν.

Der zweite Theil ist iambisch, Tetrapodieen und im Anfang ein katal. Trimeter. Auch der letzte Vers ist nicht dochmisch, sondern als iambischer Tetrameter akat. zu messen, in dessen

zahlreichen Auflösungen (vgl. Aves 851 ff.) sich die Heftigkeit der Verwünschungen ausspricht.

Pax 459—472 = 486—499.

Das Strophenpaar wird beim Heraufziehen der Eirene von den arbeitenden Choreuten mit Trygaios und Hermes gesungen. Im Anfange sind sie flink und behende, und dem entsprechen die proceleusmatischen Anapäste und der Creticus v. 1. 2. Doch immer schwerer und anstrengender wird ihnen die Arbeit, daher die vielen Spondeen im weiteren Fortgange der Strophe, die nur da, wo man sich gegenseitig zu grösserer Raschheit ermuntert, von flüchtigeren Anapästen unterbrochen werden. Das Metrum von v. 1 u. 2 ist:

– ⏑́⏑, ⏑⏑ ⏑⏑, – ⏑⏑, ⏑⏑ ⏑⏑ akat. anap. Dimeter,
– ⏑́ ⏑ – – ⏒ kat. cret. Dimeter m. Anakrusis.

στρ. Ἑ. ὢ εἶα. Χ. εἶα μάλα. Ἑ. ὢ εἶα. Χ. ἔτι μάλα.
Ἑ. ὢ εἶα ὢ εἶα.

ἀντ. Ἑ. ὢ εἶα. Τ. εἶα μάλα. Ἑ. ὢ εἶα. Τ. [εἶα] νὴ Δία.
μικρόν γε κινοῦμεν.

V. 1 ist εἶα als Pyrrhichius zu lesen; in der Antistr. das letzte εἶα auszuwerfen. Ueber die Anakrusis der cretischen Reihe vgl. oben Lysistr. 476.

Endlich gehört hierher Aristoph. Tagenistae fr. 9, wo mehreren cretischen Dimetern drei anapästische Dipodieen vorausgehen, wovon jede aus einem Proceleusmaticus und Spondeus besteht:

ἅλις ἀφύης μοι. ⏑⏑ ⏑́⏑ – –́
παρατέταμαι γάρ τὰ λιπαρὰ κάπτων. ⏑⏑ ⏑́⏑ – –́ ⏑⏑ ⏑́⏑ – –́
ἀλλὰ φέρεθ᾽ ἡπάτων, ἢ καπριδίου νέου u. s. w.

Zweites Capitel.

Trochäen und Iamben.

§ 39.

Einleitung.

Ethischer Charakter und Ursprung.

Der dreizeitige Rhythmus bildet seiner metrischen Form nach entweder einen zweisilbigen oder dreisilbigen Tact; im letzteren Falle ist jeder der Chronoi protoi durch eine einzeitige Kürze ausgedrückt, im ersteren sind zwei Chronoi protoi zu einer zweizeitigen Länge vereint. Die zweisilbige (aus Länge und Kürze bestehende) Form ist die häufigste und ursprünglichste. Die Länge ist der Träger des Ictus; da sie den doppelten Zeitumfang der zu ihr gehörenden Arsis-Kürze enthält, so wird das ganze Rhythmengeschlecht γένος διπλάσιον, genus duplex genannt. Die dreisilbige (tribrachische) Form ist ungleich seltener und wird deshalb von den Alten als eine Auflösung (διαίρεσις) des zweisilbigen Tactes aufgefasst. Die Anwendung derselben macht den Rhythmus lebhafter und bewegter, indem durch ihn die Zeit in kleinere, rascher auf einander folgende Momente zerlegt wird, und dient daher namentlich der dramatischen Poesie als ein wirksames Mittel, um den bewegten Charakter des Inhalts auch in der rhythmischen Form hervortreten zu lassen.

Aehnlich ist die durch die sogenannte διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν hervorgebrachte Modification des dreizeitigen Rhythmus. Die rhythmische Reihe kann nämlich mit der Thesis oder mit der Arsis beginnen, und so entsteht das trochäische und iambische Maass:

Die anlautende ἄρϲιϲ (Anakrusis, Auftact) gibt dem Rhythmus höheren Schwung und grössere Lebendigkeit, wie dies Aristides mit den Worten ausdrückt: τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡϲυχαίτατοι μὲν οἱ ἀπὸ θέϲεων προκαταϲτέλλοντεϲ τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπὸ ἄρϲεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦϲιν ἐπιφέροντεϲ τεταραγμένοι. Dieser Unterschied der Iamben und Trochäen liegt in ihrer Anwendung fast überall zu Tage. Ebenso deutlich tritt aber auch der Gegensatz hervor, in welchem beide Maasse zu den dactylisch-anapästischen und päonischen Rhythmen stehen. Die Dactylen und Anapäste haben einen ruhigen und gleichmässigen, die Päonen einen stürmisch enthusiastischen Charakter, zwischen beiden stehen die Iamben und Trochäen in der Mitte und werden daher als μέϲοι ῥυθμοί bezeichnet*) Bei dem geringen Tactumfange haben sie von allen Rhythmen den leichtesten und behendesten Gang, der sich schon in dem Namen τροχαῖοϲ ausspricht, während ihnen die ungerade Zahl der Tacttheile und die Ungleichheit zwischen Thesis und Arsis zugleich einen erregten und oft dem Pathos sich nähernden Charakter verleiht; daher sind sie vorwiegend das Maass der antiken Orchestik, vgl. Aristid. 98 Meib.: τῶν δὲ ἐν διπλαϲίονι γινομένων ϲχέϲει οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχοϲ τε ἐπιφαίνουϲι καί εἰϲι θερμοὶ καὶ ὀρχηϲτικοί. Schon der Name χορεῖοϲ bezeichnet den Tanzrhythmus**). Ihren frühesten Gebrauch fanden sie in den heiteren Tanzweisen, die bei der Cultusfeier des Dionysos und der Demeter ertönten, namentlich in den Liedern der Ernte und Weinlese, mit denen sich am frühesten ein eigentlich orchestisches Element verband. Wenn auch die bei den Alten übliche Zurückführung des Namens Iamben auf die Dienerin der Demeter nicht als historische Tradition gelten darf***), so zeigt sie doch die gewiss richtige Ansicht, welche die

*) Aristid. 97 Meib.: μέϲοι δὲ οἱ ἐν τῷ διπλαϲίονι, ἀνωμαλίαϲ μὲν διὰ τὴν ἀνιϲότητα μεταλειφότεϲ, ὁμαλότητοϲ δὲ διὰ τὸ τῶν ῥυθμῶν ἀκέραιον καὶ τοῦ λόγου τὸ ἀπηρτιϲμένον.

**) Schol. Hephaest. 132. Mar. Victor. 2487 P. Plot. 2625. Diomed. 474. Besonders wird mit dem Namen χορεῖοϲ die aufgelöste Form des Trochäus, des Tribrachys, bezeichnet.

***) Schol. Hephaest. 132. Draco 162. Tricha 5. Diomed. 473. Plot. 2625. Etymol. magn. s. h. v. Eustath. ad Od. 11, 277. Schol. Nicand. ad Alexiph. 130. Procl. chrest. 7. Apollod. 1, 5. Hymn. Cer. 195. Anal. gram. ed. Keil p. 5.

Griechen selber mit dem Ursprunge und dem frühesten Gebrauche der Iamben verbanden. Die Ableitung des Namens von ἰάπτειν weist ebenfalls auf die scherzenden und spottenden Gesänge der demetrisch-dionysischen Festfeier. Auch der Name Ithyphallicus deutet auf den Ursprung dieses Metrums aus dem Dionysuscnlte. Seinen ersten Anfängen nach mag das diplasische Rhythmengeschlecht ebenso früh hinaufreichen als das dactylische, aber ungleich später erst gelang es ihm, sich zu bestimmt ausgeprägten Formen zu fixiren und in der Litteratur Eingang zu finden. Denn während den ruhigen Dactylen und Anapästen in den ernsten Hymnen und Prosodien, im Epos wie in der älteren Kitharodik und Aulodik eine ausschliessliche Pflege zu Theil wurde, die durch den ernsten und gemessenen Charakter dieser Dichtungsarten bedingt war, blieben die heiteren Lieder des iambischen und trochäischen Maasses, die der ungezügelten und übersprudelnden Freude der Ernte und Weinlese angehörten, ein Erguss des Augenblicks und wurden aus dem poetischen Geiste des eigentlichen Volkslebens mit jedem neuen Feste von neuem geboren. Erst der Ionier Archilochus war es, der diese Rhythmen aus dem Kreise der demetrisch-dionysischen Volksfeste hervorzog und daher vielfach als ihr Erfinder genannt wird*). Der Insel Paros entstammend, wo jene Culte vor allem heimisch waren, und selber ein Sänger dionysischer Festlieder (— noch ist uns aus seinen Iobacchen ein Vers erhalten —), führte er die skoptische Poesie, die bis dahin als eine geheiligte Licenz an jene Cultuskreise gebunden war, mit ihren volksthümlichen Rhythmen auf den Boden des socialen Lebens hinüber. Von hier aus fand das iambische und trochäische Maass in der scherzenden Erotik der Lesbier und Anakreons, in den launigen Poesieen des Alkman und selbst in der Nomendichtung der Auloden**) einen leichten Eingang; nur der ernstern chorischen Lyrik bleibt es fortwährend fern. Dagegen eröffnet sich ihm in der Komödie und besonders in der Tragödie, die gleich der Archilocheischen Poesie aus dem Boden der dionysischen Festfeier entsprossen, ein neues und weites Gebiet, auf dem ihm ein vielfacher Gebrauch und eine sorgfältige Pflege zu Theil wurde.

*) Plut. de mus. 28. Mar. Victor. 2585 P. Atil. Fort. 2692. Horat. A. P. 79. Ovid. Ib. 521.

**) Im Olympischen Nomos auf Athene Plut. Mus. 31.

Katalexis.

Die **akatalektischen**, iambischen und trochäischen Reihen sind:

1. Dipodie
2. Tripodie
3. Tetrapodie (Dimetron)
4. Pentapodie
5. Hexapodie (Trimetron)

Eine dem Auge als Tripodie und Pentapodie erscheinende Reihe kann ihrem rhythmischen Werthe nach eine Tetrapodie oder Hexapodie sein (brachykatalektisches Dimetron und brachykatalektisches Trimetron).

Je nach dem Umfange und der Gliederung der Reihe modificirt sich der ethische Charakter des Rhythmus. In der Hexapodie, als der ausgedehntesten Reihe, hat der iambische und trochäische Rhythmus den gemessensten und würdevollsten Gang; in der nach dem Verhältnisse des päonischen Geschlechtes gegliederten. Pentapodie ist er wie dieses stürmisch und enthusiastisch, aber voll Würde und Pathos; die Tetrapodie, bei weitem die häufigste Reihe, schreitet leicht und einfach einher; noch leichter und rascher ist die Tripodie; die Dipodie endlich, von allen Reihen die kürzeste und am schnellsten vorüberrauschende, wird nur in rhythmischen Compositionen von sehr bewegtem Charakter wie als eilender Abschluss eines Systemes gebraucht.

Die grösste Mannigfaltigkeit erreicht das iambische und trochäische Maass durch die auslautende und inlautende Katalexis, die gerade hier am häufigsten angewandt und am schärfsten ausgeprägt ist und ohne dessen Beachtung die Einsicht in die einheitliche Composition der kunstreicheren iambischen und trochäischen Strophen verschlossen bleibt. In seiner einfachsten und ältesten Form wird der dreizeitige iambische und trochäische Tact durch zwei oder drei Silben ausgedrückt (vgl. S. 441). Auf einer weiteren Entwickelungsstufe, deren erste Anfänge sich indess schon bei Archilochus zeigen, kann der ganze Tact durch eine einzige Silbe ausgedrückt werden. Diese ist entweder eine zweizeitige Länge, die die Geltung der Thesis hat und neben der die einzeitige Arsis durch eine gleich grosse Pause (λεῖμμα, Λ) ersetzt wird, oder sie wird durch τονή zu einer dreizeitigen Länge gedehnt

(χρόνος τρίσημος, ⌴), die zugleich die Thesis und die folgende Arsis in sich begreift:

_ ◡ δίσημος und χρόνος πρῶτος
◡◡ ◡ drei χρόνοι πρῶτοι
. Λ δίσημος und λεῖμμα
. ⌴ τρίσημος.

Die beiden letzten Formen kommen darin überein, dass die Arsis nicht durch eine besondere Silbe (μέρος λέξεως) ausgedrückt ist. Wir haben dies früher die Synkope der Arsis genannt. Am frühesten wird die letzte Arsis der trochäischen und iambischen Reihe von der Synkope getroffen und hierdurch entsteht die katalektische Form der Reihe. In der katalektisch-trochäischen Reihe wird die auslautende Arsis unterdrückt und durch Leimma oder Tone ersetzt, das letztere, wenn die katalektische Reihe ohne Wortende mit der folgenden zusammenhängt:

″ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ″ ◡ _ ◡ _ ◡ _ Λ
″ ◡ _ ◡ _ ◡ ⌴ ″ ◡ _ ◡ _ ◡ Λ

in der katalektisch iambischen Reihe ist die letzte inlautende Arsis synkopirt und, da hier keine Pause stattfinden kann, stets durch τονή der vorausgehenden Thesis ersetzt:

◡ ″ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ ″ ◡ _ ◡ ⌴ ◡

Die tragische Metrik macht aber auch im Inlaute der Reihe von der Unterdrückung der Arsis eine sehr häufige Anwendung, und dieselbe rhythmische Reihe erscheint dadurch in sehr mannigfachen metrischen Formen (cretisch, iambisch-trochäisch, spondeisch-trochäisch, antispastisch), z. B.

⏑́ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ Λ
⏑́ ◡ ⌴ _ ◡ ⌴ _ ◡ _ Λ
⌴́ ⌴ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ Λ
◡ ⏑́ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _
◡ ⏑́ ◡ ⌴ _ ◡ ⌴ _ ◡ _
◡ ⌴́ ⌴ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _

Die genauere Erörterung dieser Formen sowie die Darlegung des dadurch hervorgebrachten ethischen Charakters s. § 42 und 46. Bereits G. Hermann hat hier eine Unterdrückung der Arsis erkannt. Die dreizeitige Länge, die als solche niemals aufgelöst werden kann, umfasst stets einen vollen dreizeitigen Tact.

§ 40.

Iamben und Trochäen mit mittelzeitiger (irrationaler) Arsis.

(Zulassung des Spondeus, Anapäst, Dactylus.)

Eine jede Hauptthesis und jede bedeutungsvoller hervortretende Nebenthesis der Reihe bedarf einer grösseren Intension, da sie nicht blos über die folgende Arsis, sondern auch über die weniger betonten Thesen hervorgehoben werden soll. Diese Intension bringt eine Remission der Stimme in der jener Thesis unmittelbar vorausgehenden Arsis hervor, auf der die Stimme, gleichsam um grössere Kraft zu gewinnen, retardirt und ausruht. Die Arsis kann sich daher an dieser Stelle verlängern und im Metrum durch eine lange Silbe ausgedrückt werden, dem Rhythmus nach ist sie jedoch nur ein χρόνος ἄλογος (tempus irrationabile) von $1^1/_2$ χρόνοι πρῶτοι, sie überschreitet das Maass der einzeitigen Kürze, ohne aber den Umfang einer zweizeitigen Länge zu erreichen, sie retardirt den iambischen und trochäischen Tact, ohne den Grundrhythmus aufzuheben. Die rhythmische Theorie der Alten sieht in der Zulassung der irrationalen Länge einen Rhythmenwechsel (μεταβολὴ ἐκ κριτικοῦ sc. ποδὸς ἐς ἄλογον, Aristid. 42 Meib.),

– ⏑ – –
ποὺς κριτικός ἄλογος

aber solche Veränderungen im Rhythmus bringen keinen Wechsel des γένος hervor, wie dies Aristides p. 99 Meib. ausdrücklich erklärt: αἱ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ (d. h. dasselbe Rhythmengeschlecht) τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν (d. h. nur um einen halben χρόνος πρῶτος) ποιούμενοι διαφοράν.

Ohne Ausnahme ist die irrationale Arsis vor der Hauptthesis der Reihe zulässig, da diese die grösste Intension erfordert, und sie kann daher im Auslaute jeder trochäischen und im Anlaute jeder iambischen Reihe (im letzteren Falle als Anakrusis) statt finden, weil hier überall auf die Arsis eine Hauptthesis folgt:

″– ⏑ – ⏑ – ⏒ ″– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒ ″– ⏑ – ⏑ – ⏒ ″– ⏑ – ⏑ –
″– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ ″– ⏑ – ⏑ – ⏑. ⏒ ″– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ ″– ⏑ ⏓

Im Inlaute der Reihe tritt dagegen die irrationale Arsis nur vor solchen Nebenthesen ein, deren Gewicht sich über eine Dipodie

oder Tripodie erstreckt. Daher kann die Hexapodie im Inlaute zwei irrationale Arsen enthalten, die Tetrapodie und Pentapodie nur eine, die Tripodie und Dipodie gar keine.

[metrical schemes]

Aber auch vor der eine Dipodie beherrschenden Nebenthesis ist die Irrationalität der Arsis ausgeschlossen, wenn innerhalb der Dipodie ein χρόνος τρίσημος statt findet, also bei allen katalektisch iambischen Reihen mit katalektischem Ausgange, also:

[metrical scheme], aber nicht [metrical scheme].

Hiernach ist das von den alten Metrikern über die Zulassung des Spondeus aufgestellte Gesetz zu modificiren, dass derselbe im trochäischen Metrum an den graden Stellen (κατὰ τὰς ἀρτίους χώρας, d. h. im zweiten, vierten, sechsten Tacte u. s. w.), Mar. 107, im iambischen Metrum an den ungraden Stellen (κατὰ τὰς περιττὰς χώρας, d. h. im ersten, dritten, fünften Tacte u. s. w.) zugelassen werden könne*). Die Alten hatten hier nur die vulgären Metra wie Trimeter, Tetrameter, Dimeter im Auge, aber auch für diese reicht jenes Gesetz nicht aus, da es auf die zweite Reihe des katalektisch iambischen Tetrameters nicht ausgedehnt werden kann.

Wie im rationalen, so kann auch im irrationalen Trochäus und Iambus die Thesis in zwei Kürzen aufgelöst werden. Die Rhythmik hat für alle diese Formen eine genaue Terminologie: der irrationale Trochäus (⏗ α) heisst χορεῖος ἄλογος, der irrationale Trochäus mit aufgelöster Thesis (⏗⏑ α) χορεῖος ἄλογος τροχοειδής, der irrationale Iambus (α ⏗) ὄρθιος, der irrationale Iambus mit aufgelöster Thesis (α ⏗⏑) χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής. Die aufgelösten irrationalen Tacte gleichen in ihrer metrischen Form dem Anapäst und Dactylus, aber sie stehen im Ictus dem Trochäus und Iambus analog und werden eben deshalb τροχοειδής und ἰαμβοειδής genannt**). Es darf nicht befremden, dass die antike Metrik, die nicht den Rhythmus, nur die äussere Silbenbeschaffenheit berücksichtigt, zwischen den aufgelösten irrationalen Tacten und den Anapästen und Dactylen keinen Unterschied macht, so wenig sie den irrationalen Trochäus und Iambus von

*) Hephaest 17. 19.

**) Bd. I § 57. Boeckh. Metr Pind. 41

dem metrisch gleichen, aber rhythmisch durchaus verschiedenen Spondeus unterscheidet. Hephästion sagt kurzweg p. 19: τὸ τροχαϊκὸν δέχεται ... κατὰ τὰς ἀρτίους χώρας ... καὶ σπονδεῖον καὶ ἀνάπαιστον und p. 17: τὸ ἰαμβικὸν δέχεται κατὰ μὲν τὰς περιττὰς χώρας ... σπονδεῖον, δάκτυλον.

Die irrationale Arsis lässt keine Auflösung zu. Unrichtig ist es, wenn die Metriker dies annehmen*). Sie verstehen unter dem anapaestus den in den dialogischen Iamben eingemischten kylischen Anapäst, der aber mit dem irrationalen Iambus nichts zu thun hat und schon deswegen keine Auflösung desselben sein kann, weil er auch an solchen Stellen des Verses vorkommt, von welchen der Spondeus bei den Griechen durchaus fern gehalten ist. Das Nähere über den kyklischen Anapäst der iambischen Verse sowie den kyklischen Dactylus der trochäischen Verse s. § 43—46.

Um einen besonderen rhytmischen Effect zu erreichen, wird die irrationale Arsis auch bisweilen an solchen Stellen gebraucht, wo keine gewichtigere Nebenthesis folgt, z. B. vor der letzten Thesis der Reihe. Dadurch entstehen die sogenannten ischiorrhogischen Reihen, wohin auch die versus claudi oder σκάζοντες zu gehören scheinen. Die retardirende Arsis ist hier völlig unvermittelt, da sie nicht durch stärkere Intension einer folgenden Thesis bedingt ist; sie bricht daher den energischen Gang und die Kraft des Rhythmus in einer für das Gefühl höchst befremdenden Weise, wie dies der Name ἰσχιορρωγικός besagt, und eben hierin besteht der Effect, den der Rhythmopoios erreichen will.

*) Juba ap. Rufin. 385 *ex iambi solutione tribrachum, ... spondei autem solutiones duas, dactylum et anapaestum.* Mar. Vict. 107 *ex iambo tribrachus, ex spondeo autem soluto dactylus et anapaestus creantur.*

A.

Trochäen.

§ 41.

Trochäisches Tetrametron und Trimetron.

Die Trochäen haben ihrem flüchtigen Rhythmus gemäss in den Poesieen des bewegten systaltischen Tropos, bei Iambographen, bei erotischen und symposischen Dichtern und in der Komödie einen ausgedehnten Gebrauch gefunden; von dem hesychastischen Tropos der ernsten Chorlyrik dagegen sind sie ausgeschlossen*), und wo sie dem tragischen (diastaltischen) Tropos dienen, haben sie durch kunstreiche Modificationen des Metrums, die wir § 43 darstellen werden, ihren ursprünglichen rhythmischen Charakter völlig eingebüsst. Die bei weitem häufigste Reihe der systaltischen Trochäen ist die Tetrapodie (Dimeter) mit der für die zweite und vierte Arsis gestatteten Irrationalität**). Wie in dem ältesten dactylischen Metrum zwei Tripodieen zum Hexameter vereint sind, so werden im trochäischen Maasse zunächst zwei Tetrapodieen, eine akatalektische und eine katalektische, ohne dazwischentretende Pause (Hiatus), doch mit Einhaltung der Wortcäsur, zu einem einheitlichen Verse, dem k a t a l e k t. - t r o c h. T e t r a m e t e r verbunden

" ◡ _ ◡̄ ´◡ ◡ _ ◡̄ | " ◡ _ ◡̄ ´◡ ◡ _ ⏓ .

Der leichte und flüchtige Charakter dieses Verses wird von den Alten vielfach bezeugt. Am nächsten berührt er sich mit dem Ethos des iambischen Tetrameters, der ihm sowohl im Rhythmus wie im Umfange der beiden Reihen gleichkommt, aber durch seine Anakrusis mehr Feuer, Lebendigkeit und Energie erhält; der iambische Trimeter übertrifft ihn an Würde und Kraft, da dieser durch die grössere (hexapodische) Ausdehnung der Reihe

*) Von den trochäisch-dactylischen und epitritisch dactylischen Strophen ist hier ebenso wenig die Rede, wie von der Epimixis einzelner trochaischer Reihen.

**) Vgl. S. 446.

einen bei weitem gemesseneren Gang einhält als der in leichten tetrapodischen Reihen dahineilende Tetrameter. Grade im Gegensatz zum Trimeter wird der trochäische Tetrameter von Dionysius als ἀγενής bezeichnet, Aristoteles spricht ihm die dem Trimeter zuerkannte σεμνότης ab und nennt ihn τροχερὸς ῥυθμός, κορδακικώτερος, σατυρικός, ὀρχηστικώτερος*), alles Ausdrücke, die den leichten und schwunglosen, für rasche Tänze und weniger ernste, ja lascive Poesieen geeigneten Rhythmus bezeichnen. Den Ursprung des Verses aus den ausgelassenen dionysischen Cultusgesängen zeigt noch der Gebrauch bei Archilochus, der in ihm dionysische Lieder gedichtet hat, fr. 77:

ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας**).

Häufiger scheint er bei Archilochus, so viel aus den kargen Fragmenten hervorgeht, als Maass der skoptischen Poesie gedient zu haben, was ebenfalls mit jenem Gebrauche bei dionysischen Festzügen zusammenhängt, doch ohne die Energie und die bittere Gereiztheit, die den skoptischen Trimetern eigenthümlich ist; auch für leichte erotische und symposische Poesieen kommt er bei Archilochus vor, und ebenso hat ihn Solon angewandt***). Ob ihn Alkman und Anakreon stichisch gebraucht, muss dahingestellt bleiben. Aus der Poesie der Iambographen ging er in die sicilische Komödie über und zeigt sich als eines der beliebtesten Metra des Epicharm, weshalb er von den Alten auch Metrum Epicharmium genannt wird, Mar. Victor. 2530. Die ältere attische Komödie hat ihn zurückgedrängt und im strengen Anschluss an sein rhythmisches Ethos auf besonders significante Partieen be-

*) Dion. comp. verb. 16. Aristot. rhetor. 3, 8. Poet. 4. Mar. Victor. 2530 Putsch: *aptum festinis narrationibus, est enim agitatum et volubile.* Anonym. Ambros. (Keil. Anal.) p. 5: τροχαλὸς ῥυθμός.

**) Die Dithyramben gehören zwar dem hesychastischen Tropos an, aber auch sonst stehen ihnen systaltische Rhythmen nicht fern, woraus hervorzugehen scheint, dass der hesychastische Charakter wenigstens nicht immer gewahrt wurde. Ein ähnliches Beispiel gibt Serv. 1819:

Tolle thyrsos, acra pulsa, iam Lyaeus advenit.

***) O. Müller Lit. I, S. 242. 251. — Mit jenem Charakter stimmt es überein, dass der Tetrameter bei Archilochus auch in Liedern von leidenschaftlich-erregtem Tone gebraucht wurde. Anonym. Ambr. I. 1 Ἀρχίλοχος ἐπὶ τῶν θερμῶν ὑποθρέων (ὑποθηκῶν Bergk) αὐτῷ κέχρηται, ὡς ἐν τῷ

ἐξίη, πῇ δηὖτ' ἄνολβος ἀθροΐζεται στρατός.

schränkt. Vor allem hat er hier im Epirrhema der Parabase eine feste Stelle; der durchgängig skoptische Inhalt des Epirrhemas zeigt den nahen Zusammenhang, in welchem hier die Tetrameter mit den skoptischen Tetrametern der Iambographen stehen. Sodann ist der Vers ein häufiges Maass der komischen Parodos, wo er die schnelle Bewegung des einziehenden Chores begleitet; schon die Alten sagen: ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθαςιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰςάγωςι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος ςυντρέχῃ τῷ δράματι*). Ausserdem kommt er auch in dem sich an die Parodos anschliessenden ersten Epeisodion vor: Acharn. 302—334, Vesp. 403—525, Pax 553—560, sowie Thesmophor. 659, 683 ff. und in der Schlussscene der Ecclesiaz. 1155 als Einleitung zu dem darauf folgenden Hyporchema**). Der Vortrag scheint hier überall ein eigentlich melischer zu sein; eine lebhafte Mimik begleitet die raschen Bewegungen des Chores, indem die Trochäen bald als fröhliches Tanzmaass dienen, wie in der Parodos des Friedens (daher von Aristotel. a. a. O. κορδακικώτεροι und ὀρχηςτικώτεροι genannt), bald die eilende Hast der Verfolgung darstellen, wie in den Thesmophoriazusen und Acharn. 240, wozu bereits der Scholiast bemerkt: γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόςφορον τῇ τῶν διωκόντων ςπουδῇ. Sehr significant ist die Stelle Pax 553, wo der Vortrag ohne Satzende aus Trimetern in Tetrameter übergeht, in genauer Uebereinstimmung mit dem froh bewegten Inhalte:

τὰ γεωργικὰ ςκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν
ὡς τάχιςτ' ἄνευ δορατίου καὶ ξίφους κἀκοντίου u. s. w.

In der mittleren und neueren Komödie ist der trochäische Tetrameter nach dem Trimeter das üblichste Metrum, namentlich sind in der mittleren Komödie lange Partieen darin gehalten, doch lässt sich das Nähere des Gebrauches nicht mehr erkennen.

Auch in dem Satyrdrama und der ebenfalls aus den dionysischen Festgesängen erwachsenden Tragödie bildet der Tetrameter ein häufiges Maass und bewahrt hier seinen systaltischen Tropos***). Wir haben für die Tragödie drei Perioden zu unterschei-

---

*) Schol. ad Acharn. 204.

**) Wegen ihrer Stelle am Schluss wohl schwerlich als Epirrhema aufzufassen, wie Enger Rhein. Mus. 1854.

***) Auch sonst kommt in der Tragödie neben dem tragischen der systaltische Tropos vor, wie in θρῆνοι und οἶκτοι. Dies ist die μετα-

den. In dem ersten Stadium ihrer Entwickelung stand die Tragödie noch dem Charakter des Satyrdrama's näher, und deshalb hatten die flüchtigen Tetrameter auch im Dialog eine vorwaltende Stelle, worüber die genaue Angabe bei Aristot. poet. 4. So bei Phrynichus, der wegen des häufigen Gebrauches als Erfinder der Tetrameter genannt wird*). Die letzten Spuren dieser Anwendung zeigen sich noch in den Persern, wo fast das ganze erste Epeisodion (158 ff. 215 ff.) und ein Theil des dritten (701 ff.) in Trochäen gehalten ist. — In der weiteren Entwickelung der Tragödie wird der Tetrameter aus dem Dialoge verdrängt und wie es scheint nur melisch vorgetragen, ähnlich wie dies in der Aristophaneischen Komödie gegenüber der älteren sicilischen der Fall ist. Sehr selten ist er in den Stücken der zweiten Periode (bis etwa Ol. 90 oder 91); er findet sich hier nur in den Schlusspartieen Agam. 1649 (vereinzelt v. 1344. 46. 47) und Oed. tyr. 1515, wo der bewegte Inhalt der Anwendung anapästischer Hypermetra widerstrebte. In der neueren Tragödie (seit Ol. 91) wird der Gebrauch des Tetrameters wieder so häufig, dass wir mit Ausnahme der Trachinierinnen und der Euripideischen Elektra, deren Abfassungszeit ohnehin nicht sicher steht, kein Stück aus dieser Zeit besitzen, welches der Tetrameter entbehrte; der Grund davon ist in dem bewegteren Charakter zu suchen, den die Dramen dieser Periode auch sonst im Metrum wie im Inhalte annehmen. Die Trochäen kommen hier auch in der Mitte der Tragödien vor und zwar meistens an solchen Stellen, wo die frühere Tragödie anapästische Hypermetra gebraucht hätte; fast überall lässt sich eine rasche Bewegung der Schauspieler, wie Flucht oder Verfolgung, und dem entsprechend ein sehr aufgeregter Ton des Inhaltes nachweisen**), in voller Uebereinstimmung mit dem ethi-

βολὴ κατ' ἦθος oder κατὰ τρόπον ῥυθμοποιίας und zwar näher eine μεταβολὴ ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικόν. Euclid. harm. 21, Bacchius 14.

*) Suid. s. v. Φρύνιχος.

**) Die hierher gehörenden Stellen sind folgende: Philoct. 1402 (στείχωμεν), Oed. Col. 886—890 (Theseus eilt zur Hülfe). Troad. 444—468 (στεῖχ' ὅπως τάχιστ', Schluss im Monolog der Kassandra), Ion 510—565 (Erkennungsscene), 1250—1260 (Kreusa: πρόσπολοι, διωκόμεσθα θανασίμους ἐπὶ σφαγάς, ποῖ φύγω δῆτ';), 1606—1622 (Schluss), Helena 1621—1642 (in der Exodos). Hercul. fur. 858—874 (Lyssa), Bacchae 604—641 (Dionys. u. Bacchantinnen), Phoeniss. 588—637 (Streit der Brüder, Eteokl. in eilender Hast „ἀνάλωται χρόνος"), 1335—1339 (d. Angelos bringt eilend die Todeskunde), Orest. 729—806 (cf. 726 εἰσορῶ . . δρόμῳ στείχοντα), 1506—1534 (Verfolgung des Phryx), 1524—1553 (cf.

schen Charakter des Rhythmus, dessen Flüchtigkeit hier noch durch grössere Häufung der Auflösungen und der kyklischen Dactylen verstärkt wird*).

Je nach dem Gebrauche des Tetrameters in der Lyrik und den verschiedenen Arten des Drama's unterscheiden die Alten eine vierfache metrische Form des Tetrameters, das genus Archilochium, tragicum, comicum, satyricum (Mar. Victor. 2530), doch passen die von ihnen gegebenen Unterschiedsmerkmale nicht. Dem dramatischen Tetrameter im Gegensatze zum lyrischen ist die häufige Anwendung langer Arsen und aufgelöster Thesen eigenthümlich, dem komischen im Gegensatz zum lyrischen und tragischen die häufige Vernachlässigung der Cäsur, dem komischen Tetrameter des Epicharm die Zulassung kyklischer Dactylen.

Die Cäsur vor der zweiten Hauptthesis des Verses**) hält die beiden rhythmischen Reihen desselben auch metrisch auseinander, Archil. fr. 72:

τοῖος ἀνθρώποισι θυμός, | Γλαῦκε, Λεπτίνεω πάι,
γίγνεται θνητοῖς, ὁκοίην ˈ Ζεὺς ἐπ' ἡμέραν ἄγῃ,
καὶ φρονεῦσι τοῖ' ὁκοίοις | ἐγκυρέωσιν ἔργμασιν.

Von den Lyrikern ist die Cäsur niemals, von den Tragikern nur an zwei Stellen versäumt:

Pers. 165: ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν·
Philoct. 1402: N. εἰ δοκεῖ στείχωμεν. Φ. ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος.

Häufiger fehlt sie bei den Komikern, besonders in dem Epirrhema der Parabase.

Innerhalb der einzelnen Reihe haben sich über die Cäsuren keine Normen gebildet, doch wird bei den Iambographen und Tragikern vor der dritten Thesis der zweiten Reihe (also vor der letzten Dipodie) keine Cäsur zugelassen, wenn ihr ein mehrsilbiges Wort mit schliessender Länge vorausgeht, ein Gesetz, wovon sich bei den Tragikern nur Eine Ausnahme findet, Helen. 1644: οἶπερ

λεύσσω Μενέλεων ὀξύπουν), Iphig. Aul. 317—401 (Streit zwischen Agamemnon und Menelaos, der beruhigende Chor redet in Trimetern), 855—916, 1339—1401 (τί δὲ τέκνον φεύγεις;), Iphig. Taur. 1203—1233.

*) G. Hermann gibt als den Anfang dieser metrischen Neuerungen Ol. 89 an, doch sind die frühesten der hierher gehörenden Tragödien die Troades (Ol. 91, 1).

**) Aristid. 54 Meib.: χαριεστέρα δ' αὐτοῦ τομὴ εἰς τέτταρας τροχαίους, ἐπιδέχεται δὲ καὶ τὰς ἄλλας.

ἡ δίκη κελεύει μ'. | ἀλλ' ἀφιστασθ' — ἐκποδών (Porson praef. ad Hecub. 43. Vgl. § 44); die Komiker lassen dasselbe unberücksichtigt.

Die Irrationalität (Verlängerung) der Arsis, durch welche die Dipodie ihrer metrischen Form nach zum zweiten Epitrit, der einzelne Tact zum Spondeus wird, bewirkt einen retardirenden Gang, der sich bei dem systaltischen Tropos des Tetrameters als Freiheit und Gemächlichkeit des Rhythmus darstellt. Tetrameter mit lauter kurzen Arsen kommen hauptsächlich nur bei den Lyrikern, wie Archil. 58, 1. 3. 4; 66, 1, am meisten bei Solon vor, fr. 33, 2: ἐςλὰ γὰρ θεοῦ διδόντος αὐτὸς οὐκ ἐδέξατο; bei Tragikern und Komikern werden sie möglichst vermieden und gewöhnlich nur dann zugelassen, wenn zugleich eine Auflösung der Thesis statt findet, wie Av. 276: τίς ποθ' ἔςθ' ὁ μουςόμαντις ἄτοπος ὄρνις ὀριβάτης. Die Tragiker sowohl wie die Komiker bilden ihre Tetrameter gewöhnlich mit zwei langen Arsen, auch bei den Lyrikern sind Verse mit zwei langen Arsen ebenso häufig als mit einer; Verse mit drei langen Arsen sind bei den Dramatikern eine ganz normale Form, z. B. Av. 271: οὗτος οὐ τῶν ἠθάδων τῶνδ' ὧν ὁρᾶθ' ὑμεῖς ἀεί, 273, 286, während sie dagegen bei den Lyrikern nur sehr vereinzelt vorkommen, Archil. 65, 1. Zwischen der Tragödie und Komödie findet kein Unterschied in der Zulassung der langen Arsis statt.

Die Auflösung der Thesis wird im weiteren Fortgange der Metrik immer weiter ausgedehnt. Bei den Lyrikern ist sie noch sehr sparsam, z. B. Solon 33, 2; 35, 1 (erste Thesis), Archil. 76, 2 (dritte); 60, 1; 73 (sechste). Von den Dramatikern findet sie sich bei Sophokles und Aristophanes häufiger als bei Aeschylus, am häufigsten bei Euripides, besonders im Orest und den Phoenissen. Am meisten trifft die Auflösung die erste Thesis der Dipodie, und deshalb begegnet uns der Tribrachys viel öfter als der aufgelöste Spondeus (der Anapäst mit betonter erster Kürze), von welchem sich bei den Lyrikern kein sicheres Beispiel nachweisen lässt. Von der vorletzten Thesis des Verses ist die Auflösung so gut wie ausgeschlossen, sie findet sich hier nur bei Euripides und den Komikern, Phoen. 609, Ion 1253, Equit. 319, Nub. 566. 572, Vesp. 342. 461, Av. 276. 281 (Porson praef. Hecub. XLIV). Die neuere Tragödie und Komödie nimmt auch an einer Cäsur in einem aufgelösten Tacte keinen Anstoss, Orest. 740: χρόνιος· ἀλλ' ὅμως τάχιστα κακὸς — ἐφωράθη φίλοις,

während hier die älteren Dichter nur bei sehr eng zusammengehörenden Wörtern (Artikel und Nomen oder Präposition und Casus, wie κατὰ νόμους, τὸν ἐμόν) eine Cäsur eintreten lassen können (Hermann elem. p. 83).

Der kyklische Dactylus*), der in seiner rhythmischen Ausdehnung dem Trochäus gleich steht, scheint erst durch die Anwendung des Tetrameters im Dialog Eingang gefunden zu haben. Am frühesten und häufigsten erscheint er bei Epicharm, z. B. Odyss. 1: τοῖς Ἐλευσινίοις φυλάσσων δαιμονίως ἀπώλεσα, während die attischen Dramatiker seine Zulassung wieder beschränken. Aeschylus und Sophokles gestatten ihn nur bei Eigennamen, die sich dem trochäischen Metrum nicht fügen, die späteren Tragödien des Euripides und die Komödie dagegen bei einem jeden Eigennamen, Orest. 1535: σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε τὸν τάδε ξυνδρῶντά μοι. Iphig. Aul. 355: χιλίων ἄρχων· Πριάμου τε πεδίον ἐμπλήσας δορός. Nur sehr vereinzelt lässt die attische Komödie bei Wörtern, die keine Eigennamen sind, den Dactylus zu, Acharn. 318: ὑπὲρ ἐπιξήνου θελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν, Thesmoph. 706, Eccles. 1156, wo er indess durch Synekphonesis entfernt werden kann, δεινὰ δῆθ', ὅτιή γ' ἔχει μου ἐξαρπάσας τὸ παιδίον. | τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ. Wenn sich derartige Dactylen in den Tetrametern des Euripides finden, so beruht dies auf Corruption des Textes, wie Phoeniss. 612: καὶ σὺ μῆτερ; Ἐ. οὐ θεμιτόν σοι (θέμις σοι oder ἀθέμιτον) μητρὸς ὀνομάζειν κάρα.

Tetrameter Skazon. Bei den späteren Iambographen seit Hipponax erfuhr der trochäische Tetrameter eine künstliche Veränderung des Rhythmus, indem die letzte Arsis des Verses verlängert wurde:

⏑́⏑ ‿ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ | ⏑́⏑ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ –
⏑́⏑ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ | ⏑́⏑ ⏑ – ⏓ –́ – –

So entsteht der von den Alten τετράμετρον σκάζων, χωλόν, claudum, oder nach seinem Erfinder Hipponacteum genannte Vers. Hephaest. 20. Tricha 265. Mar. Victor. 113. Atil. Fortun.

---

*) Hephaest. 21: τῷ δὲ δακτύλῳ τῷ κατὰ τὰς περιττὰς ἐμπίπτοντι χώρας ἥκιστα οἱ ἰαμβοποιοὶ ἐχρήσαντο ποιηταί, σπανίως δὲ καὶ οἱ τραγικοί, οἱ δὲ κωμικοὶ συνεχῶς. Hephästion hält den (kyklischen) Dactylus für eine Auflösung des (irrationalen) Spondeus, doch haben beide Tacte nichts mit einander zu thun.

314. Diomed. 487. Serv. 368. Tzetzes de metr. Anecd. Oxon. Cramer. 3 p. 311. Der Rhythmus wurde durch die unvermittelte Länge vor der Schlusssilbe absichtlich gebrochen und gelähmt und hierdurch für die skoptische Poesie des Hipponax und Ananius ein sehr geeignetes Organ, doch trat er hiermit zugleich aus der Reihe der eigentlich poetischen Maasse heraus und näherte sich der prosaischen Rede an. Eben das Letztere war der Grund, weshalb sich die Dialektiker der nachklassischen Zeit, wie Aeschrion, seiner bedienten. Nur wenige Reste sind uns erhalten, Hipponax fr. 78 ff., Anakreon fr. 80, Ananius fr. 5, 1—10, Aeschrion fr. 7. Von der vorletzten Silbe abgesehen, stimmen die Bildungsgesetze völlig mit denen des lyrischen Tetram. troch. überein. Hippon. 79:

καὶ δικάccαcθαι Βίαντοc | τοῦ Πριηνέοc κρέccων.

Die Auflösung der Thesis ist ziemlich häufig, Hippon. 13: λάβετέ μου θαἰμάτια, κόψω Βουπάλου τὸν ὀφθαλμόν, Anan. v. 1: ἔαρι μὲν χρόμιοc ἄριcτοc, ἀνθίαc δὲ χειμῶνι, auch bei folgender Länge, Hippon. fr. 80: μηδὲ μοιμύλλειν Λεβεδίην ἰcχάc' ἐκ Καμανδωλοῦ; die vorletzte Silbe aber gestattet keine Auflösung. Die Schlusssilbe in der ersten Dipodie der zweiten Reihe ist anceps wie im trochäischen Tetrameter, wenn auch die Kürze die häufigere Form ist. Anan. v. 3: ἡδὺ δ' ἐcθίειν Χιμαίρηc φθινοπωριcμῷ κρεῖαc, v. 5: καὶ κυνῶν αὔτη τόθ' ὥρη καὶ λαγῶν κἀλωπήκων, v. 8. 9.

Von den übrigen trochäischen Reihen lässt sich blos die Tripodie (der Ithyphallicus, vgl. § 45) in stichischer Composition nachweisen. So scheint Sappho je zwei Tripodieen zu einem Verse verbunden zu haben:

fr. 13: δεῦρο δηὖτε Μοῖcαι, | χρύcεον λίποιcαι, Hephaest. p. 102. Mit der trochäischen Hexapodie hat dieser Vers nichts zu thun. Ausserdem verband Sappho die Tetrapodie mit einer folgenden Tripodie zu einem Verse, dem sogenannten brachykatalektischen Tetrameter:

fr. 84: ἔcτι μοι καλὰ πάιc, χρυcέοιcιν ἀνθέμοιcιν || ἐμφέρην ἔχοιcα μορφὰν | Κλᾶιc ἀγαπατά, || ἀντὶ τᾶc ἐγὼ οὐδὲ Λυδίαν πᾶcαν οὐδ' ἐράνναν. Hephaest. 95 zählt diesen Vers wie den vorhergenannten zu den Asynarteten.

Ob die trochäische Hexapodie stichisch gebraucht worden ist, bleibt fraglich. Hephaest. 20 führt aus Archilochus den einzelnen Vers an: Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαιcάμην, das sogenannte ἀκέφαλον ἰαμβικόν oder Archilochium, Terent. Maur. 2419, Mar. Victor. 170, Serv. 368, Tricha 264.

§ 42.

Trochäische Hypermetra und Strophen der Lyrik und Komödie.

Das trochäische Hypermetron geht aus dem trochäischen Tetrameter hervor, indem die erste Reihe desselben mehrmals wiederholt wird, und besteht hiernach aus einer Verbindung von mehreren akatalektischen Dimetern und einem katalektischen Dimeter als Schlussreihe, die sich alle ohne Versende an einander reihen, aber meist durch Cäsur von einander gesondert sind. Der Anfang dieser Bildung zeigt sich in der skoptisch-erotischen Poesie des Anakreon, der fr. 75 drei akatalektische und einen katalektisch-trochäischen Dimeter strophisch verbindet, doch wahrscheinlich so, dass je zwei Reihen einen Vers ausmachten (einen akatalektischen und einen katalektischen Tetrameter):

Πῶλε Θρηκίη, τί δή με | λοξὸν ὄμμαcιν βλέπουcα
νηλεῶc φεύγειc, δοκέειc δέ μ' | οὐδὲν εἰδέναι cοφόν;
ἴcθι τοι, καλῶc μὲν ἄν τοι | τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι
ἡνίαc δ' ἔχων cτρέφοιμί c' | ἀμφὶ τέρματα δρόμου.

Der Gebrauch des akatalektischen Tetrameters bei Anakreon wird durch Hephaest. p. 36, Tricha 12 und Servius p. 368, der diesen Vers Anacreonteum nennt, bezeugt. S. Bergk Anacreon p. 206. Die Cäsur des Verses war nicht immer gewahrt, fr. 76. 78. Aehnliche Bildungen scheinen schon bei Alkman vorzukommen, wie aus fr. 62, 63, 64 hervorgeht; eben deshalb wird der akatalektisch-trochäische Dimeter sowohl Alcmanium wie Anacreontium genannt Serv. 367. Plotius 279. Ein wirkliches trochäisches Hypermetron lässt sich in der Skolienpoesie des Timokreon nachweisen, fr. 8: Ὤφελεν c', ὦ τυφλὲ Πλοῦτε, | μήτε γῆ μήτ' ἐν θαλάccῃ | μήτ' ἐν ἠπείρῳ φανῆμεν, | ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν | κἀχέροντα· διὰ cὲ γὰρ πάντ' | (ἔcτ') ἐν ἀνθρώποιc κακά. Fraglich ist es, ob Bacchylid. fr. 28 hierher zu rechnen ist, da diese Verse auch einer dactylo-trochäischen Strophe an-

gehören können, vgl. Pratin. fr. 5. III, 1 A. Wahrscheinlich war das trochäische Hypermetron in der Lyrik auf die symposische, skoptische und erotische Poesie beschränkt und blieb von der chorischen Lyrik ausgeschlossen.

Wie der chorische Tetrameter, so hat auch das Hypermetron in der Komödie Eingang gefunden. Wir haben bei Aristophanes einen doppelten Gebrauch desselben zu unterscheiden, womit zugleich ein Unterschied der metrischen Bildung zusammenhängt. In den früheren Komödien dient es analog dem anapästischen und iambischen Hypermetron als Abschluss einer in trochäischen Tetrametern gehalteren Partie, Equit. 284, Pax. 571. 651. 339, Aves 387. Dem ethischen Charakter nach schliesst es sich an die vorangehenden Tetrameter an, mit denen es in den beiden zuletzt genannten Stellen ohne Satzende verbunden ist, doch wird der Rhythmus durch die continuirliche Aufeinanderfolge der Reihen, die sich ohne Verspause unmittelbar an einander schliessen, noch bewegter und lebhafter und gibt den vorausgehenden Tetrametern einen effectvollen Abschluss. So ist ein trochäisches Hypermetron Pax 339. 571 als frohes ausgelassenes Jubellied gebraucht; noch bewegter erscheint es in dem leidenschaftlichen Streite Equit. 284, wo fast durchweg eine jede erste Thesis der Reihe aufgelöst ist, und Aves 387, wo etwa den vierten Theil der Thesen die Auflösung trifft*). Der Vortrag ist überall monodisch**) oder amöbäisch unter zwei Schauspieler vertheilt. Die irrationale Arsis ist fast noch häufiger als im Tetrameter; eine eingemischte Dipodie findet sich Pax 344. 579, Wortbrechung zwischen zwei Reihen Equit. 301, Pax 339. Ein festes Gesetz ist es, dass die Tetrameter immer nur mit einem einzigen Hypermetron abschliessen.

In den späteren Komödien des Aristophanes ist der Gebrauch der trochäischen Schlusshypermetra zurückgetreten, dagegen finden wir hier trochäische Hypermetra als Chorlieder in antistrophischer Responsion. Dies ist hauptsächlich in den Thesmophoriazusen und Ranae der Fall, während in den Chorliedern der früheren Komödien die trochäischen Reihen und Verse stets metabolisch mit Päonen gemischt sind, mit Ausnahme

*) Pax 345 ist ἰοὺ ἰοὺ als Auflösung ◡◡ ◡ –, nicht als Diiambus zu lesen.

**) Melisch wurde sicherlich Pax 339 vorgetragen, ebenso wie die vorausgehenden Tetrameter.

von Aves 1470. 1482. 1553. 1694, wo freilich die Trochaen noch nicht in rein-hypermetrischer Form gehalten sind. Eine jede der hierher gehörigen Strophen besteht aus mehreren kleineren Hypermetren, die gewöhnlich nur drei Reihen enthalten und bisweilen sogar nur aus zwei Reihen bestehen, in welchem Falle sie mit dem trochäischen Tetrameter übereinkommen. So bestehen die vier gleichen Strophen Ran. 534. 542. 590. 598, die unter den Chor, Dionysos und Xanthias vertheilt sind, aus je drei Hypermetra von drei Reihen mit einem Tetrameter als Schluss, Ran. 1099—1109 aus vier Hypermetra von 2, 4, 3, 5 Reihen, Thesmoph. 459 aus zwei Hypermetra von 4 und 6 Reihen, worunter zwei Dipodieen. Die einzelnen Hypermetra werden meist durch Hiatus und Syllaba anceps, oft auch durch Interpunction von einander getrennt; innerhalb des Hypermetrons aber (also am Ende des akatalektischen Dimeters oder Monometers) ist kein Hiatus gestattet, die Wortbrechung aber im ganzen häufiger zugelassen als in den oben besprochenen trochäischen Schlusshypermetra*).

Wie in den freieren Anapästen findet auch in den trochäischen Hypermetra Epimixis alloiometrischer Reihen am Anfange oder Ende der Strophe und ein freierer Gebrauch des katalektischen Dimeters statt, der hier dem Parömiacus ganz analog steht. Der katalektische Dimeter fehlt völlig in der erotischen Monodie der Ecclesiazusen 593—599; dreimal hintereinander ist er zu Anfang Ran. 1370—1377 = 1482—1490 = 1491—1499 vor einem trochäischen Tetrameter und einem trochäischen Hypermetron aus drei Dimetern und einem schliessenden Ithyphallicus wiederholt:

μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.
πάρα δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·
ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας | πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ;
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Ausserdem finden sich als alloiometrische Reihe der Parömiacus im Anfange der Strophe Thesmoph. 434—444 = 520—530 vor zwei Hypermetra von 7 und 5 Reihen**) und der anapästisch aka-

*) Av. 1470. 1474. 1476. 1485. 1486 und sonst.
**) Doch ist es fraglich, ob sich diese Strophen antistrophisch entsprechen, vgl. Av. 1470 ff. und 1553 ff.

talektische Dimeter nebst zwei kat.-trochäischen Trimetern im Anfange von Ran. 895—904 = 992—1003 vor drei Hypermetra von 3, 3 und 4 Reihen. Die meiste Abweichung von der Form der legitimen Hypermetra zeigen die beiden ganz ähnlich gebauten trochäischen Strophenpaare der Vögel 1470—1481 = 1482—1493 und 1553—1564 = 1694—1705, in denen katalektische Dimeter ohne Wortende mit einer folgenden Reihe verbunden sind, so dass an diesen Stellen eine dreizeitige Länge entsteht, v. 1694: ἔςτι δ' ἐν Φαναῖςι πρὸς τῇ | Κλεψύδρᾳ πανοῦργον ἐγ-γλωττογαςτόρων γένος, || v. 1559: cφάγι' ἔχων κάμηλον ἀ-|μνόν τιν', ἧς λαιμοὺς τεμών, κᾆθ' | ὥςπερ ὀδυςςεὺς ἀπῆλθε, | κᾆθ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν | πρὸς τὸ λαῖμα τῆς καμήλου | Χαιρεφῶν ἡ νυκτερίς. Das erste dieser Hypermetra schliesst mit zwei katalektischen Dimetra, das zweite beginnt mit derselben Reihe. Aehnlich v. 1476: χρήςιμον μὲν οὐδέν, ἄλ-λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα (ein asynartetisch troch. Tetrameter). — Die sämmtlichen hierher gehörigen Strophen sind frei von der Aufregung und Leidenschaftlichkeit, welche den trochäischen Schlusshypermetra der früheren Aristophaneischen Stücke und den trochäisch-päonischen und iambischen Strophen eigenthümlich ist, sie zeigen vielmehr eine gewisse Behäbigkeit und Gemächlichkeit, die sich rhythmisch in der Häufung der retardirenden irrationalen Arsen und der im ganzen nur selten zugelassenen Auflösung der Thesen*) ausspricht. Es scheint fast, als ob der Chor mit dem Dichter alt geworden sei; an die Stelle des erbitterten Spottes tritt eine schalkhafte Gutmüthigkeit, mit der er sich über die gescheuten Anschläge und weisen Reden, wie sie von den beiden Tragikern in den Ranae und den Weibern in den Thesmophoriazusen vorgebracht werden, höchlichst verwundert, und nur die arge Unverschämtheit des Mnesilochus Thesmoph. 520 vermag seinen Aerger zu erregen. Auch das skoptische Element, welches in den trochäischen Strophen der Vögel, den frühesten und abweichendsten Bildungen dieser Art, hervortritt, sucht sich hinter einer angenommenen Einfältigkeit zu verstecken. Ueberall tritt hier das ἦθος ἀγενὲς καὶ μαλακόν**) hervor, mit dem auch der Ton der verliebten Monodie Ecclesiaz. 593 völlig übereinkommt.

*) Die Auflösung absichtlich gehäuft Ran. 1105: ὅ τι περ οὖν ἔχετον ἐρίζειν, | λέγετον, ἔπιτον, ἄνα δ' ἔρεςθον | τά τε παλαιὰ καὶ τὰ καινά. Antistrophische Responsion der Auflösung findet nicht statt.

**) Dionys. comp. verb. 18.

§ 43.

Trochäische Strophen der Tragiker.

Die trochäischen Chorlieder der Tragödie bilden ihrem Ethos und ihrer metrischen Bildung nach einen scharfen Gegensatz zu den Trochäen der subjectiven Lyrik und Komödie. Während die letzteren im raschen Tropos systaltikos dahineilen und in ihrer Flüchtigkeit doch wieder eine gewisse Gemächlichkeit und Freiheit des rhythmischen Ganges zeigen, die in der Häufigkeit der retardirenden irrationalen ἄρσις hervortritt, gehören die trochäischen Strophen der Tragödie dem diastaltischen oder tragischen Tropos an, in welchem sich majestätische Erhabenheit und stolzes Pathos, zugleich aber auch ein genaues Festhalten der strengen rhythmischen Verhältnisse ausspricht. Daher wird hier einerseits ein würdevoll gemessenes Tempo eingehalten, andererseits wird durch Vermeidung der irrationalen ἄρσεις (der Spondeen an den geraden Stellen) ein scharf ausgeprägter Rhythmus gewahrt, der überall reine Trochäen im strengen dreizeitigen Tacte zum Träger hat. Ausser diesem Unterschiede des Tempo's und der leichten Tacttheile zeigt sich der tragische Tropos in folgenden Bildungsgesetzen: 1. In den systaltischen Trochäen findet nur am Ende des Verses oder Hypermetrons eine Katalexis statt, innerhalb desselben aber folgen θέσις und ἄρσις in leichtem, niemals durch synaretetische Bildung oder Pause unterbrochenem Gange aufeinander. In den tragischen Trochäen dagegen lautet nicht blos fast eine jede Reihe katalektisch aus, sondern auch der Inlaut der Reihe liebt die Auslassung der ἄρσις und mit ihr die Dehnung der vorausgehenden θέσις, wodurch eine grosse Zahl gedehnter dreizeitiger Längen und somit nachdrucksvolle rhythmische Formen hervorgerufen werden. 2. In den flüchtigen Trochäen des systaltischen Tropos werden nur kurze Reihen, Tetrapodieen und Dipodieen gebraucht, die tragischen Trochäen dagegen vermeiden die eilenden Dipodieen und lassen neben der Tetrapodie auch die Hexapodie als die ausgedehnteste und gewichtigste rhythmische Reihe zu. 3. Die sich hierdurch ergebende grosse Mannigfaltigkeit der metrischen Form wird noch durch Epimixis alloiometrischer Reihen erhöht, obgleich diese, um den einheitlichen metrischen Grundcharakter der Strophe nicht aufzuheben, nur in beschränkter Weise und nur an bestimmten Stellen zugelassen werden.

So gestalten sich die Trochäen zum Maasse der tragischen Megaloprepeia und eines erhabenen, oft an das Gewaltsame sich annähernden Pathos, welches sich namentlich in der Häufung katalektischer Formen im In- und Auslaute der Reihen ausspricht. Ihr Ethos ist nicht das der Milde und Anmuth und ebenso wenig des bewegten tragischen Schmerzes; sie sind durch einen tiefen ergreifenden Ernst charakterisirt, in welchem das Gemüth zu stolzer Höhe emporsteigt und sich über dem Treiben des endlichen Daseins erhaben fühlt. Ueberall sind die trochäischen Strophen der Tragödie ein Metrum des eigentlichen Chorgesanges, während sie der Monodie und dem Threnos gleich fern stehen. Bald spricht sich in ihnen eine tiefe Andacht und vertrauende Hingabe an die Gottheit und die göttlichen Gesetze des Maasses und der Ordnung aus (wie in den Gebeten in der Parodos des Agamemnon 160. 176, Supplic. 1063, Choeph. 783. 800. 819, ebenso Ag. 681. 1008), bald tritt der Chor im grollenden Unmuth oder im leidenschaftlichen Zorne dem sündigen Treiben der Hybris und den Frevelthaten entgegen (Choeph. 585. 603, Eum. 321. 354. 490. 508. 526, Supplic. 154), oft ist aber auch das gewaltige Pathos zu einem wehmüthigen Tone herabgestimmt (Agam. 975. 1024, Pers. 114. 126. 548). Nur einmal erscheinen die trochäischen Strophen in einem Segensliede (Eum. 916. 956. 996), aber auch hier klingt der Ton eines furchtbaren Ernstes durch die segnende Milde hindurch, denn die Erinyen sind es, die den Segen spenden. Sehr bezeichnend ist es, dass die tragischen Trochäen das Lieblingsmetrum des Aeschylus sind, bei dem sie in jedem Stücke, mit Ausnahme des Prometheus*), am häufigsten aber in den Eumeniden vorkommen, während sie von Sophokles niemals gebildet sind. Bei Euripides finden sie sich in den Phoenissen 239. 638. 676, sowie in der Parodos der Iphigen. Aul. 231. 253. 277, wo indes der Inhalt dem ethischen Charakter des Rhythmus wenig entspricht. — Wir betrachten zunächst die einzelnen Reihen.

Die Tetrapodie.

Die wesentlichste und häufigste Reihe, der Grundtypus in den trochäischen Strophen der Tragiker ist die katalektisch-trochäische Tetrapodie, ohne sie kann keine Strophe be-

*) Die Trochäen Prometh 415 folgen anderen Bildungsgesetzen.

stehen. Die Alten nannten sie ληκύθιον oder Εὐριπίδειον und sahen in ihr den Ausdruck des tragischen Pathos*): Phoen. 239 νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων | θούριος μολὼν Ἄρης. Auflösungen der an- und inlautenden Thesis sind bei Aeschylus sehr selten, nur zweimal Eum. 490, 6 πάθεα προσμένει τοκεῦ-, Eum. 508, 4 ἢ τεκοῦσα νεοπαθής, häufiger bei Euripides, Phoen. 638, 1. 2. 6. 7. 9, Iphig. Aul. 231, 6; 253, 12. Antistrophische Responsion der Auflösung ist weder bei Aeschylus noch bei Euripides stets beobachtet. — Sehr häufig ist die dikatalektische Tetrapodie und zwar zunächst diejenige Form, in welcher die Reihe metrisch als ein kretischer Dimeter erscheint, Pers. 126, 1: πᾶς γὰρ ἱππηλάτας. Mit Vorliebe hat Aeschylus diese Formen gebraucht Pers. 126, 2, Suppl. 1063, 3, Agam. 975, 5. 7, Choeph. 585, 1; 831. 799, 812, Eum. 321, 3. 4. 5. 6. 7; 347, 6. 7. 8; 490, 2. 3; 525, 1; 956, 1, bei Euripides findet sich nur Ein Beispiel Phoen. 297 βαρβάρους βάριδας. Dem rhythmischen Werthe nach ist diese Reihe der katalektischen Tetrapodie vollkommen gleich, da die zweite Länge ein τρίσημος ist, also den Umfang eines ganzen Trochäus umfasst. Die Auflösung kann nur für die erste und dritte Länge, nicht aber die dreizeitige zweite stattfinden; bei Aeschylus wird sie des rhythmischen Effectes wegen in dem Fesselreigen der Eumeniden στρ. α' und β' gehäuft, wo in drei auf einander folgenden Reihen alles Auflösbare aufgelöst ist, Eum. 321, 6. 7: ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ; 347, 6. 7. 8. ἀνατροπὰς ὅταν Ἄρης. Sonst findet sich die Auflösung nur Choeph. 787: διὰ δίκας πᾶν ἔπος, wo antistrophisch eine Länge entspricht; Hermann's Veränderung κὰδ δίκαν ist nicht gerechtfertigt.

Die akatalektische trochäische Tetrapodie ist so gut wie ausgeschlossen, bei Aeschylus nur Eum. 490, 5: πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα, Septem 352, Agam. 1018, 4; bei Euripides mit vielen nicht antistrophisch respondirenden Auflösungen in den Phoenissen: 239, 9 (καὶ τὸ θεόθεν· οὐ γὰρ ἄδικον); 638, 3. 4. 8 καλλιπόταμος ὕδατος ἵνα τε). 12; 676, 3. —

*) Philoxenus ap. Atil. Fort. 360, wo choriacon statt choriambicon zu lesen. Hephaest. 20 c. schol. 156 „διὰ τὸν βόμβον τὸν τραγικόν." Schol. Pyth. 1. Ran 1264. Tricha 264. Serv. 367. Plotius 279. O. Müller Eumenid. 97. — Auch die Verbindung zwei solcher Reihen zu einem Verse wird metrum Euripidium genannt Mar. Victor. 143, ebenso die asynartetische Form ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — Mar. Victor. 133.

Mit inlautender Katalexis wird die akatalektische Reihe zur **prokatalektischen**:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
a. – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏒
b. – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏒

Von beiden Formen lassen sich Beispiele nachweisen, die freilich ebenso selten sind, wie die akatalektischen Tetrapodieen: a) Iphig. Aul. 253, 6 ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα | Choeph. 603, 3 -θουcα παιδὸc δαφοινόν | Eum. 334, 3 ξυμπέcωcιν μάταιοι || b) Eum. 334, 2 ἐμπέδωc ἔχειν θανατῶν.

Neben den trochäischen werden auch iambische und **kyklisch-dactylische Tetrapodieen**, wenngleich sehr sparsam zugelassen. Dactylische Tetrapodieen lassen sich nur zwei nachweisen: Agam. 1001, 9 πολλά τοι δόcιc ἐκ Διὸc ἀμφιλαφήc τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν, **iambische Tetrapodieen** nur Choeph. 585, 4 πλάθουcι καὶ πεδαίχμιοι, Phoen. 638, 15. 16, Iphig. Aul. 253, 10.

Die Hexapodie.

Die Hexapodie wird wie die Tetrapodie vorzugsweise nur katalektisch und nie mit mittelzeitigen ἄρcειc gebraucht. Ohne **inlautende Katalexis** würde sie für die tragische Melik zu einförmig sein, daher nur wenig derartige Beispiele nachzuweisen sind: Septem 351 ἁρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονεc, Septem 355, Iphig. Aul. 293, Phoen. 658, 18. — Durch inlautende Katalexis verschwindet die Monotonie, die Reihe wird mannigfach und zum melischen Dienst geeignet.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
a – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – } dikatalektich
b. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – } dikatalektich
c – ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ – ⏑ – trikatalektisch

Die ἄρcιc fehlt a) nach der zweiten θέcιc, sehr häufig bei Aeschylus und in Iphig. Aul., Suppl. 154, 6 μὴ τυχοῦcαι θεῶν Ὀλυμπίων, Pers. 114, 2; 126, 2 (?), Agam. 176, 4 (?), Eumen. 490, 4; 508, 3; 916, 1, Choeph. 783; 801. — b) nach der vierten Thesis, nur in wenigen gesicherten Beispielen: Agam. 681, 2 μή τιc ὄντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοί-, Choeph. 603, 2. 4 (mit zweiter irrationaler Arsis). — c) nach der zweiten und vierten Thesis zugleich, eine Vereinigung des ersten und zweiten Falles: Choeph. 585, 2 πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων, Choeph. 783, Pers. 126, 2 (?). Agam. 176, 4 (?).

Reihen mit gedehntem Spondeus.

Ausser den bisher betrachteten Tetrapodieen und Hexapodieen kommen in den trochäischen Strophen der Tragiker noch andere Reihen vor, die ihrer äussern metrischen Form nach sich sämmtlich als Pentapodieen oder Tripodieen darstellen, dagegen ihrer rhythmischen Geltung nach als Hexapodieen und Tetrapodieen aufgefasst werden müssen. Die Eigenthümlichkeit derselben besteht darin, dass entweder ihr erster oder ihr letzter Tact ein gedehnter Spondeus ist; im letzteren Falle kann als Versende auch ein Trochäus den Auslaut bilden. Wir betrachten zuerst die spondeisch anlautenden trochäischen Reihen.

Unter den spondeisch anlautenden trochäischen Pentapodieen findet sich nur eine einzige akatalektische in dem Verse Eumen 916, 2:

τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε | φρούριον θεῶν νέμει,

– – – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ

alle übrigen sind katalektisch, ziemlich häufig von Aeschylus und noch öfter von Euripides gebraucht: Eumen. 956, 8 παντᾶ τιμιώτατοι θεῶν, Choeph. 603 ἴςτω δ' ὅςτις οὐχ ὑπόπτερος, Pers. 548 νῦν γὰρ δὴ προπᾶςα μὲν ςτένει, Agam. 176, 3 ςτάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας, Agam. 160 Ζεὺς ὅςτις ποτ' ἐςτίν, εἰ τόδ' αὐ-, Choeph. 805 λύςαςθ' αἷμα προςφάτοις δίκαις, Phoen. 676, 12 ἐκτήςαντο· πέμπε πυρφόρους, Iphig. Aul. 231, 1 ναῶν δ' εἰς ἀριθμὸν ἤλυθον, 4 παῖς ἦν, Ταλαὸς ὃν τρέφει πατήρ, 7 ἑξήκοντα ναῦς ὁ Θηςέως, 11 εὔςημόν τε φάςμα ναυβάταις, Iphig. Aul. 253, 2 πεντήκοντα νῆας εἰδόμαν, 3 ςημείοιςιν ἐςτολιςμένας, 11 ναῦς ἦν Οἰλέως τόκος κλυτάν, Iphig. Aul. 287 νήςους ναυβάταις ἀπροςφόρους. Hierher gehört auch Pers. 114, 2 ὀὰ Περςικοῦ ςτρατεύματος, wo in der Interjection ὀά ebenso wie ἐέ beide Silben verlängert sind. Der Spondeus findet sich auch stets in der Antistrophe gewahrt, weder ein Trochäus, noch eine Auflösung der Länge wird zugelassen, und man ist daher nicht berechtigt, Iphig. Aul. 277 Ἐνιάνων δὲ δώδεκα ςτόλοι statt Αἰνιάνων zu verändern.

Die trochäischen Tripodieen mit spondeischem Anlaut sind seltener, eine akatalektische und zwei katalektische: – – – ᴗ – ᴗ und – – – ᴗ – Choeph. 585, 3 ἀνταίων βροτοῖςιν, Choeph. 613, 2 ἄτ' ἐχθρῶν ὕπερ, Phoen. 676, 10 Δαμάτηρ θεά.

Die trochäischen Pentapodieen mit spondeischem Auslaut (im Versende auch mit trochäischem) sind folgende:

Agam. 988, 2 τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ, vielleicht auch Agam. 176, 5 δαιμόνων δέ που χάρις βιαίως, Phoeniss. 239, 10 τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς, und mit einer Synkope nach der zweiten Thesis: Choeph. 788 ἔλακον, ὦ Ζεῦ· σύ νιν φυλάσσοις. Die analog gebildeten trochäischen Tripodieen sind: Aesch. Supplic. 168 καὶ τότ' οὐ δικαίοις, 154, 5 ἀρτάναις θανοῦσαι, Pers. 126, 4 πρῶνα κοινὸν αἴας, Eumen. 916, 3 ῥυσίβωμον Ἑλλά-, und mit inlautender Katalexis nach der zweiten (ähnlich wie Choeph. 788 gebildet) Choeph. 603 φροντίσιν δαεὶς.

Wie den trochäischen Tetrapodieen und Hexapodieen, so stehen auch den eben aufgeführten Pentapodieen und Tetrapodieen analog gebildete iambische und dactylische Reihen in den trochäischen Strophen der Tragiker zur Seite. Der trochäischen Pentapodie mit anlautendem Spondeus entspricht eine iambische Reihe, die sich von ihr nur durch eine vorausgehende Anakrusis unterscheidet, d. h. eine **iambische Pentapodie mit Spondeus an zweiter Stelle**:

– – – ᴗ – ᴗ – ᴗ –
ᴗ – – – ᴗ – ᴗ – ᴗ –

Agam. 176, 6: βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.
Septem 345: τίν' ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος πάρα.
Pers. 126, 4: τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας.

Der spondeisch auslautenden trochäischen Pentapodie entspricht eine **kyklisch-dactylische Pentapodie mit spondeischem Auslaut** (als Versende auch mit trochäischem Auslaut), deren Dactylen ebenso wenig wie in der dactylischen Tripodie der Pindarischen Episynthetα jemals contrahirt sind, ein Gesetz, welches Hermann in seiner Uebersetzung von Agam. 149 unbeachtet lässt:

– ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ – –
– ᴗᴗ – ᴗᴗ – ᴗᴗ – ᴗᴗ – –,

die sich häufig in den trochäischen Strophen des Aeschylus findet: Agam. 160, 5 πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος, Agam. 975, 3 μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά, Choeph. 585 πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων, Eumen. 956, 3 ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες, ebenso Eumen. 347, 1 u. 2 und 996, 1.

Wir fragen jetzt, **was ist die rhythmische Geltung dieses Spondeus**, und zwar zunächst des **anlautenden**? Eine doppelte Auffassung ist möglich. Der Spondeus ist nämlich entweder 1) ein freier Anfangstact mit irrationaler Arsis wie in



der zweiten Reihe des Eupolideum und Kratineum, oder 2) er ist ein ποὺς παρεκτεταμένος von dem Umfange einer Dipodie wie der Spondeus am Anfang einer dorischen Reihe, wie Py. 1, 3: πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν; in unseren trochäischen Strophen würde alsdann die Thesis wie die Arsis des Spondeus ein χρόνος τρίσημος je von dem Umfange eines ganzen Trochäus sein. Die zweite Auffassung ist die richtige. Denn 1) es fehlt die Freiheit des anlautenden Tactes, da der Spondeus der trochäischen Strophen niemals mit einem Trochäus vertauscht wird. 2) Jede Länge des Spondeus, sowohl die Thesis wie die Arsis, ist unauflösbar, wie dies mit allen dreizeitigen Längen im Inlaut der Reihe der Fall ist. 3) Der freie Anfangstact kommt sonst nur in solchen trochäischen Reihen vor, die unter Glyconeen oder Logaöden gemischt sind, und ist erst von diesen Reihen her entlehnt. 4) Der analoge Spondeus in den neben den spondeisch-trochäischen Pentapodieen gebrauchten iambischen Reihen, wie βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων, ist nachweislich ein ποὺς ἑξάσημος mit dreizeitiger Thesis und dreizeitiger Arsis. 5) Eurhythmisch respondirt die spondeisch anlautende trochäische Pentapodie mit der Hexapodie, die Tripodie mit der Tetrapodie Pers. 114, 2, Agam. 176, 3. 4, Choeph. 585, 3. 4, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 1. 2.. Wir haben daher zu messen:

⌴ ⌴ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ῥυθμ. ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος.
⌴ ⌴ – ⏑ – · ῥυθμ. δωδεκάσημος ἴσος.

Auch G. Hermann sieht in dem anlautenden Spondeus der trochäischen Reihen über das zweizeitige Maass hinaus gedehnte Längen*). Wenn er ihn freilich einen Trochäus semantus nennt, so ist dies durchaus unrichtig.

Auch die oben angeführten spondeisch auslautenden trochäischen und dactylischen Reihen dürfen nicht als gewöhnliche akatalektische Reihen von 15 oder 9 χρόνοι πρῶτοι angesehen werden, da sie in mehreren sicheren Beispielen mit Hexapodieen und Tetrapodieen in eurhythmischer Responsion stehen. So Agam. 176, 3. 4, Choeph. 585, 2. 5, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 3; 956, 3. 8. Hieraus folgt, dass der auslautende Spondeus dasselbe

*) Hermann ad Aeschyl. Pers. 543. Agam. 149. Anders Böckh indic. lect. Berol. 1828, der in dem Spondeus einen irrationalen Trochäus sah.

rhythmische Maass hat wie der anlautende: das Metrum ist ein brachykatalektisches Trimetron. Das Princip des gedehnten anlautenden und auslautenden Spondeus ist ein und dasselbe, es ist zugleich dasselbe, welches überhaupt der Reihe ihre rhythmische Mannigfaltigkeit verleiht, das Princip der asynartetischen Bildung. Wir sahen sie in den unter 2 und 3 angeführten Reihen nach der zweiten und dritten Thesis eintreten, in den vorliegenden Fällen findet sie nach der ersten, fünften und dritten Thesis statt; vgl.:

katalektisch – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
trikatalektisch – ⏑ ⌴ ⌴ ⏑ – – ⏑ –
trikatalektisch ⌴ ⌴ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
brachykatalektisch – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –

Wir haben hiermit zugleich den Standpunct für die Auffassung einiger **durchweg aus Spondeen bestehenden Reihen** gefunden, die sich bald mit bald ohne Anakrusis in den trochäischen Strophen der Tragiker finden. Es sind folgende:

Eum. 916, 6 γαίας ἐξαμβρόξαι. ⌴́ ⌴ ⌴ ⌴ ⌴ –
Eum. 956, 4 θεαί τ', ὦ Μοῖραι ⏑ ⏑́ ⌴ ⌴ –

Hier hat eine jede an- und inlautende Thesis eine Synkope der Arsis erfahren und ist dreizeitig zu messen; der erste Vers ist daher ein ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος, der zweite ein δωδεκάσημος, wie dies die Eurhythmie an diesen Stellen erfordert.

Die übrigen Reihen der trochäischen Strophen der Tragiker.

Die bisher betrachteten Reihen waren sämmtlich entweder Hexapodieen oder Tetrapodieen im trochäischen, selten im iambischen oder kyklisch-dactylischen Maasse, die durch asynartetische Bildung eine mannigfache metrische Gestalt angenommen haben. Andere Reihen sind äusserst selten und werden hauptsächlich nur als Abschluss einer Periode angewandt. Dahin gehört die **trochäisch-katalektische Tripodie**, nur bei Euripides gebraucht: Iphig. Aul. 231, 5 καὶ κέρας μὲν ἦν, 253, 4 τοῖς δὲ Κάδμος ἦν, 295 εἰδόμαν λεών, neben der iambischen Phoen. 638, 10 Δίρκας χλοηφόρους, Agam. 1001, 1. Die dactylische Tripodie findet sich bei Aeschylus, wie die dactylische Tetrapodie mit Contraction der inlautenden Arsen, sowohl akatalektisch als katalektisch, Eum. 956 5. 6 als Mittelpunct einer Periode viermal hintereinander:

ματροκασιγνῆται, δαίμονες ὀρθονόμοι,
παντὶ δόμῳ μετάκοινοι, παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς.

Eum. 347, 2. 3, Agam. 1001, 3, Pers. 126, 3 ἀμφοτέρας ἅλιον, eurhythmisch respondirend mit einer darauf folgenden trochäisch-akatalektischen Tripodie πρῶνα κοινὸν αἴας, welche letztere hiernach eine wirkliche Tripodie ohne Dehnung des auslautenden Spondeus ist. Anapästische Reihen sind von den eigentlichen trochäischen Strophen ausgeschlossen, sie kommen höchstens nur in alloiometrischen, mit einer trochäischen Strophe verbundenen Perioden vor, wie Supplic. 154, 7—11, Agam. 1001, 2, und vereinzelt Phoen. 239, 8 Φοινίσσᾳ χώρᾳ, φεῦ φεῦ. Ebenso verhält es sich mit den ionischen Reihen Agam. 681, 5. 6. 7. Glyconische und pherekrateische Reihen endlich kommen nur als Epodikon, einmal als Mesodikon vor, zwei Tetrapodieen mit Dactylus an erster Stelle Agam. 681, 4, zwei Priapeen Choeph. 603, 4. 5, ein erster Pherekrateus Eum. 526, 5, und als Mesodikon Suppl. 1063, 2; sodann zwei zweite Pherekrateen als rhythmisches Effectmittel Eum. 321, 1. 7. Vielleicht haben diese Pherekrateen wie am Schlusse der glyconeischen Strophen eine Dehnung des auslautenden Spondeus oder Trochäus erfahren, analog den spondeisch auslautenden Pentapodieen, doch lässt sich hierüber nichts sicheres bestimmen. Räthselhaft bleiben uns die dactylischen Verse Eum. 526, 2. 4, zu deren Abtheilung es uns bei dem Mangel analog gebildeter Strophen an jeder Norm gebricht.

Composition der Strophe.

Die meisten trochäischen Strophen der Tragiker zeigen eine einheitliche metrische Composition, indem sie demselben Grundmetrum angehören. Nur vier oder fünf Strophen sind zweitheilig, die eine Hälfte trochäisch, die andere alloiometrisch, so dass hier gleichsam zwei Strophen zu Einer vereint sind. Interpunction und Sinnesabschnitt sondern die beiden Theile noch schärfer von einander ab. Dahin sind zu rechnen Supplic. 154, wo der zweite in der Antistrophe als Refrain wiederkehrende Theil anapästisch ist, Septem 345, wo ein logaödischer Theil vorausgeht, Eum. 347, v. 2—4 dactylisch, Agam. 681 mit einem Schlusse von drei ionischen und drei pherekrateischen Versen, und Agam. 1001, wo der erste durch Interpunction in Strophe und Antistrophe scharf abgegrenzte Theil sich auch metrisch von der folgenden, fast durchweg aus trochäisch-katalektischen Tetrapodieen bestehenden Gruppe sondert. Wir schliessen in dem Folgenden diese alloiometrischen Theile aus.

Verbindung zu Versen. Aeschylus pflegt stets mehrere Reihen zu Einem Verse zu verbinden. Von drei aufeinander folgenden Tetrapodieen sind zwei zu Einem Verse vereint, nur in einem einzigen Falle, Eum. 347, 5. 6. 7, bildet eine jede einen selbstständigen Vers, wobei freilich der Dichter seinen besonderen Grund hatte, die grosse Bewegung des Inhaltes musste in möglichst kurzen, schnell vorüberrauschenden Versen ihren Ausdruck finden. Auch eine Hexapodie und Tetrapodie werden bei unmittelbarer Aufeinanderfolge zu Einem Verse vereint:

Agam. 681, 2 μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοί|αισι τοῦ πεπρωμένου,

ebenso Pers. 126, 2; Agam. 160, 1; 176, 4; Choeph. 603, 1. 2. 3; Eumen. 490, 4; 916, 1, 2. Zwei Hexapodieen und eine Tetrapodie bilden Pers. 114, 2 einen einzigen Vers. Durch die hierdurch eintretende Vermeidung des Wortendes und des Hiatus werden zugleich die Verspausen vermieden, und die auslautende Thesis der katalektischen Reihen wird hierdurch dreizeitig, ebenso wie die inlautende Thesis, nach welcher eine Synkope erfolgt ist, z. B.:

–́ ⏑ ⊔ ⊔ ⏑ – ⊔ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧

So werden die gedehnten Längen gehäuft und der Rhythmus feierlicher und gewichtiger, entsprechend dem langsamen Tempo, in welchem die trochäischen Strophen des Aeschylus gehalten sind. Wo der Inhalt eine grössere Bewegung zeigt, da sind auch die Verse kleiner und die Pausen häufiger, wie in dem aufgeregten Eumenidengesange 347, 5. 6. 7.

Bei Euripides finden sich nur zwei sichere Beispiele, dass zwei Reihen zu Einem Verse vereint sind, Iphig. Aul. 231, 9 und Phoen. 655. Dagegen zeigen zwei andere Beispiele, dass die erste Tetrapodie der Strophe, abweichend von der Manier des Aeschylus, einen selbstständigen Vers ausmacht, Phoen. 250* und 676. Wir müssen hieraus schliessen, dass das Aeschyleische Princip der langen Verse von Euripides nicht mehr beobachtet wird. Diese Eigenthümlichkeit zeigt bei aller metrischen Einheit einen ganz verschiedenen Charakter zwischen den trochäischen Strophen beider Dichter, bei Euripides ist der Ernst und die grosse Feierlichkeit aufgegeben, jene Megaloprepeia, die durch die auslautenden χρόνοι τρίσημοι der Reihen bedingt ist. Bei Euripides tritt am Ende der Reihen das Leimma ein, durch welches nach den Angaben der alten Rhythmiker die Rhythmen ἀφελέστεροι und

μικροπρεπεῖς werden (Aristid. 98). Auch Euripides liebt die gedehnten Längen, aber sie stehen nicht am Schlusse, sondern zu Anfang der Reihe, indem der von Aeschylus weit seltener zugelassene spondeische Anlaut bei Euripides ausserordentlich gehäuft wird; zwei gedehnte Längen folgen hierdurch häufig im Anfange auf einander, der Rhythmus erhält einen schleppenden, aber keinen feierlichen und erhabenen Charakter.

In dem Umfang der Strophe zeigt Aeschylus eine grosse Gemessenheit und Kürze, entsprechend dem bedeutungsvollen Inhalte. Meistens werden nur 7 Reihen zu einer Strophe vereint, die längste und eurhythmisch vollendetste Strophe, der Fesselreigen der Eumeniden, zählt 14 Reihen. Anders bei Euripides, dessen trochäische Strophen die des Aeschylus um das Doppelte des Umfangs übertreffen; die kürzesten enthalten 11, die längsten 20 Reihen.

Von den beiden Elementen ist die Tetrapodie bei weitem die häufigste; lediglich aus Tetrapodieen besteht der trochäische Theil von Agam. 1001, die eurhythmische Anordnung kann hier nur in der Verbindung zu Versen bestehen. In andern Strophen tritt zu den Tetrapodieen eine einzige Hexapodie hinzu, entweder als Proodikon, Eum. 996, oder als Epodikon, Supplic. 1063, 4, oder als Mesodikon, Eum. 490, 4 und Agam. 681, 2, oder endlich in der Mitte der Strophe als Schluss eines Gedankenabschnittes, Eum. 508, 3, sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Folgenden abgetrennt. Häufiger noch treten zwei Hexapodieen hinzu, Supplic. 154, 3. 6, Pers. 114, 1. 2; 126, 2. 3, Agam. 160, 1. 4, Eum. 956, 3. 8, Phoen. 239, 8. 10, Choeph. 585, 1. 5, in der letzteren Strophe einer tetrastichischen, in den übrigen einer mesodischen Periode angehörend. Eine dritte Hexapodie wird Agam. 176, 6 als Epodikon, Agam. 975, 6 als Mesodikon einer zweiten Periode, sowie Choeph. 603, 3 hinzugefügt. Vier Hexapodieen sind Eum. 916 gebraucht, die beiden ersten in einer distichischen Periode, die zwei letzten stichisch verbunden. Die bisweilen stattfindende Einmischung von Tripodieen ist bereits oben berücksichtigt, in der Iphig. Aul. 231, 5 und 283, 4 erscheint sie als Proodikon der folgenden Gruppe, da sie hier überall sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Vorausgehenden abgesondert ist. Gewöhnlich bildet die trochäische Strophe nur eine einzige Periode, die nur durch eine

vorausgehende (oder nachfolgende) stichische Gruppe erweitert ist; doch ergeben sich auch hierbei, namentlich wenn der Umfang grösser ist, sehr kunstreiche Verbindungen, wie Eum. 956, Agam. 975 und besonders Eum. 321, einem Meisterstücke der Aeschy-

Pers. Parod. ε' 114—119 = 120—125.

ταῦτά μοι μελαγχίτων | φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ, |
ὀά, Περσικοῦ στρατεύματος | τοῦδε, μὴ πόλις πύθηται κέν-
ανδρον μέγ' ἄστυ Cουςίδος·

ϛ' 126—132 = 133—139.

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας καὶ πεδοστιβὴς λεὼς
cμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελιςςᾶν cὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ,
τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας ἀμφοτέρας ἅλιον πρῶνα κοινὸν
αἴας.

Agam. Par. γ' 160—167 = 168—175.

Ζεύς, ὅςτις ποτ' ἐςτίν, εἰ τόδ' αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτό νιν προςεννέπω
οὐκ ἔχω προςεικάςαι πάντ' ἐπιςταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

δ' 176—183 = 184—191.

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώςαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνηςιπήμων πόνος· | καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε cωφρονεῖν.
5 δαιμόνων δέ που χάρις
βιαίως cέλμα cεμνὸν ἡμένων.

Agam. II. Stas. α' 681—698 = 699—716.

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως —
μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοίαιςι τοῦ πεπρωμένου
γλῶςςαν ἐν τύχᾳ νέμων; —
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
5 ἑλέναυς, ἕλανδρος, ἑλέπτολις, ἐκ τῶν ἀβροπήνων
προκαλυμμάτων ἔπλευςε | Ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ,
πολύανδροί τε φεράςπιδες, κυναγοὶ | κατ' ἴχνος πλατᾶν
ἄφαντον
κέλςαντες Cιμόεντος
ἀκτὰς ἐπ' ἀεξιφύλλους
10 δι' ἔριν αἱματόεςςαν.

leischen Rhythmik und Metrik. Bemerkenswerth ist die Aeschyleische Eigenthümlichkeit, an vorletzter Stelle der Strophe ein brachykatalektisches dactylisches Trimetron zu gebrauchen, während das Lekythion den Schluss bildet.

Pers. Parod. ε' 114—119 = 120—125.

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓

ϛ' 126—132 = 133—139.

–́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –

Agam. Par. γ' 160—167 = 168—175.

–́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

δ' 176—183 = 184—191.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Agam. II. Stas. α' 681—698 = 699—716.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
5 ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑⏑ –́ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

– – – ⏑⏑ – ⏑
– – – ⏑⏑ – –
10 ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑

Agam. III. Stas. α' 975—987 = 988—1000.

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων νόςτον, αὐτόμαρτυς ὤν·
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ
θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔςωθεν
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπίδος φίλον θράςος.
5 ςπλάγχνα δ' οὔτοι ματάζει πρὸς ἐνδίκοις φρεςὶν
τελεςφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ.
εὔχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς ἐλπίδος ψύθη πεςεῖν
ἐς τὸ μὴ τελεςφόρον.

β' 1001—1017 = 1018—1031.

τὸ δ' ἐπὶ γᾶν ἅπαξ πεςὸν θανάςιμον
προπάροιθ' ἀνδρὸς μέλαν αἷμα τίς ἂν πάλιν ἀγκαλέςαιτ' ἐπαείδων;
οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεὺς
οὔτ' ἔπαυς' ἐπ' εὐλαβείᾳ.
5 εἰ δὲ μὴ τεταγμένα μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν
εἶργε μὴ πλέον φέρειν,
προφθάςαςα καρδία γλῶςςαν ἂν τάδ' ἐξέχει.
νῦν δ' ὑπὸ ςκότῳ βρέμει
θυμαλγής τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομένα ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύςειν,
10 ζωπυρουμένας φρενός.

Choeph. I. Stas. α' 585—593 = 594—602.

πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη,
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων
ἀνταίων βροτοῖςιν
πλάθουςι καὶ πεδαίχμιοι λαμπάδες πεδάοροι,
5 πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων
αἰγίδων φράςαι κότον.

β' 603—612 = 613—622.

ἴςτω δ' ὅςτις οὐχ ὑπόπτερος φροντίςιν δάοις,
τὰν ἁ παιδολυμὰς τάλαινα Θεςτιὰς μήςατο
πυρδαῆ τινα πρόνοιαν, καταίθουςα παιδὸς δαφοινὸν
δαλὸν ἥλικ', ἐπεὶ μολὼν ματρόθεν κελάδηςεν
5 ξύμμετρόν τε διαὶ βίου μοιρόκραντον ἐς ἆμαρ.

Agam. 975. ἀντ. v. 5 darf die handschriftliche Lesart οὔτοι ματάζει nicht in οὔτι verwandelt werden, der Fehler liegt in der Strophe, wo θάρςος εὐπειθὲς ἵζει anstatt εὐπιθὲς zu lesen ist.

Agam. 1001. V. 1 scheint sowohl in Str. als Antistr. verderbt. Hermann stellt um πεςὸν ἅπαξ und erhält so den Vers ◡◡◡ _ ◡◡◡ _ ◡◡◡ _; vielleicht ist θανάςιμον πεςόν zu schreiben, der Vers zerfällt dann

Agam. III. Stas. α' 975—987 = 988—1000.

⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

β' 1001—1017 = 1018—1034.

. . . .
⏑⏑ ⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
5 ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
10 – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Choeph. I. Stas. α' 585—593 = 594—602.

⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
⏑́ – – ⏑ – ⏑
– ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

β' 603—612 = 613—622.

⏑́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – – –
⏑́ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏓
⏑́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏓
⏑́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏒
5 ⏓́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏒

in zwei mit v. 3 eurhythmisch respondirende Tripodieen. An Dochmien ist hier nicht zu denken. V. 4 können wir ἐπ' εὐλαβείᾳ nicht für ein Glossem halten, vielmehr ist auch hier die Strophe lückenhaft

καὶ πότμος εὐθυπορῶν ἀνδρὸς ἔπαιςεν ἄφαντον
ἕρμα – ⏑ – ⏑ – ⏓.

Eumen. Par. α' 321—333 = 334—346.

μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες, ὦ | μᾶτερ Νύξ, ἀλαοῖϲιν
καὶ δεδορκόϲιν ποινάν,
κλῦθ', ὁ Λατοῦϲ γὰρ ἶνίϲ μ' ἄτιμον τίθηϲιν
τόνδ' ἀφαιρούμενοϲ
5 πτῶκα, ματρῷον ἅγνιϲμα κύριον φόνου,
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλοϲ παρακοπά | παραφορὰ φρενοδαλήϲ,
ὕμνοϲ ἐξ Ἐρινύων,
δέϲμιοϲ φρενῶν, ἀφόρμικτοϲ, αὑονὰ βροτοῖϲ.

β' 347—359 = 360—372.

γιγνομέναιϲι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη,
ἀθανάτων δ' ἀπέχειν χέραϲ, οὐδέ τιϲ ἐϲτὶ
ξυνδαίτωρ μετάκοινοϲ.
παν(το)λεύκων δὲ πέπλων ἀ(πό)μοιροϲ, ἄκληροϲ ἐτύχθην.
5 δωμάτων γὰρ εἱλόμαν
ἀνατροπάϲ, ὅταν Ἄρηϲ τιθαϲὸϲ ὢν φίλον ἕλῃ·
ἐπὶ τόν, ὦ, διόμεναι κρατερὸν ὄνθ', ὁμοίωϲ
μαυροῦμεν ὑφ' αἵματοϲ νέου.

Eumen. I. Stas. 490—498 = 499—507.

νῦν καταϲτροφαὶ νέων
θεϲμίων, εἰ κρατήϲει δίκα τε καὶ βλάβα
τοῦδε ματροκτόνου.
πάνταϲ ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερείᾳ ξυναρμόϲει βροτούϲ.
5 πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα
πάθεα προϲμένει τοκεῦϲιν μεταῦθιϲ ἐν χρόνῳ.

β' 508—516 = 517—525.

μηδέ τιϲ κικληϲκέτω ξυμφορᾷ τετυμμένοϲ,
τοῦτ' ἔποϲ θροούμενοϲ,
ὦ δίκα, ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων
ταῦτά τιϲ τάχ' ἂν πατὴρ ἢ τεκοῦϲα νεοπαθὴϲ
οἶκτον οἰκτίϲαιτ', ἐπειδὴ πίτνει δόμοϲ δίκαϲ.

γ' 526—537 = 538—549.

ἐϲ τὸ πᾶν δέ ϲοι λέγω, βωμὸν αἴδεϲαι δίκαϲ·
μηδέ νιν κέρδοϲ ἰδὼν ἀθέῳ ποδὶ λὰξ ἀτίϲηϲ. ποινὰ γὰρ ἐπέϲται,
κύριον μένει τέλοϲ.
πρὸϲ τάδε τιϲ τοκέων ϲέβαϲ εὖ προτίων καὶ ξενοτίμουϲ
δωμάτων ἐπιϲτροφὰϲ αἰδόμενόϲ τιϲ ἔϲτω.

Eumen. Par. α′ 321 – 333 = 334 – 346.

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ – – ⏖ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ – – –
–́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ – ⏒
–́ ⏑ – – ⏑ –
5 –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏖́ ⏑ – ⏖ ⏑ –
⏖́ ⏑ – ⏖ ⏑ – ⏖́ ⏑ – ⏖ – –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

β′ 347 – 359 = 360 – 372.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
–́ – – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏖́ ⏑ – ⏖ ⏑ – ‖ ⏖́ ⏑ – ⏖ ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ – ⏖ ⏑ – ⏖́ ⏑ – ⏑ – –
. . . .

Eumen. I. Stas. α′ 490 – 498 = 499 – 507.

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 –́ ⏑ ⏖ – ⏑ – ⏒
⏖́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

β′ 508 – 516 = 517 – 525.

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏒⏒ ⏑ –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

γ′ 526 – 537 = 538 – 549.

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – – – ⏑ – –

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – – ⏖ – –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏖ – ⏑ –

B.

Iamben.

§ 44.

Iambisches Trimetron.

Das Trimetron ist eine einzige rhythmische Reihe, ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος ἐν γένει διπλασίονι, ποὺς μέγιστος ἰαμβικός. Sämmtliche 18 χρόνοι πρῶτοι sind einem einzigen Hauptictus (der Thesis des ersten Tactes) unterworfen, neben dem sich zwei Nebenicten von ungleicher Stärke (die Thesis des dritten und fünften Tactes) geltend machen, während die Thesen der übrigen Tacte ihr Gewicht fast gänzlich verlieren. Wenn die moderne Messung einer jeden Dipodie einen Ictus gibt, so ist dies ganz im Sinne der Alten, doch muss man dabei festhalten, dass die drei Ictus in ihrer Stärke einander nicht coordinirt sind, sondern vom Anfang nach dem Ende des Verses zu gleichmässig abnehmen, oder mit anderen Worten, dass die drei Dipodieen nicht selbstständige Reihen, sondern nur die Glieder einer einzigen Reihe sind. Durch diese rhythmische Gliederung ist, wie wir oben bemerkten, die Zulassung der irrationalen Arsen bedingt; in ähnlicher Weise werden auch die Cäsuren des Verses durch sie hervorgerufen.

Das rhythmische Megethos der Reihe bedingt das Ethos des Trimeters. Er ist von allen iambischen und trochäischen Reihen die ausgedehnteste und hat deshalb vor allen übrigen, die schneller und leichter vorübereilen, einen würdevollen und gemessenen Gang voraus. Wir haben schon oben den ethischen Gegensatz hervorgehoben, in welchem er zu den iambischen und trochäischen Tetrametern steht. Es ist nicht die Länge des Verses oder der Periode, die dem Trimeter eine grössere Gravität verleiht, denn als Perioden betrachtet sind die Tetrameter und Hypermetra viel ausgedehnter, es ist ebenso wenig die Zulassung der irrationalen ἄρσεις oder die Cäsur, die diesen Unterschied hervorbringt, sondern lediglich der Umfang der Reihen: im Trimeter nämlich sind sechs Tacte zu einer rhythmischen Einheit verbunden, während sich in den Tetrametern und Hypermetra nur vier oder zwei Tacte zu einer Reihe vereinen. Diesem Charakter ent-

sprechend dient er den Iambographen als Maass des herben, verwundenden Spottes, während sich in ihren Tetrametern ein leichterer Ton des spielenden Scherzes ausspricht; er ist ihnen gleichsam eine gewaltige Waffe gegen den Feind, deren Furchtbarkeit sich in den Erzählungen von den Töchtern des Lykambes und von Orodoikides ausspricht. Als Organ der skoptischen Poesie wurde der Trimeter das vorwiegende Metrum der Komiker; schon in den ersten Anfängen der dorisch-sicilischen Komödie, den Dichtungen des alten Aristoxenus von Selinus, wurde er gebraucht, nach Epicharm. ap. Hephaest. p. 26: οἱ τοὺς ἰάμβους καττὸν ἀρχαῖον τρόπον, ὃς πρᾶτος εἰσηγήσαθ' Ὡριστόξενος, und erlangte bald über die übrigen komischen Maasse, den anapästischen und trochäischen Tetrameter ein völliges Uebergewicht: während Epicharm noch den trochäischen Tetrameter vorwalten lässt und sogar ganze Komödien in Anapästen hält*), ist der Trimeter in der attischen Komödie das ausschliessliche Normalmaass des komischen Dialogs geworden, indem die übrigen Metra auf besonders significante Stellen beschränkt werden. Ein ferneres weites Gebiet eröffnete sich dem Trimeter in der attischen Tragödie und dem damit verbundenen Satyrdrama, da der schwungvolle Ernst des Rhythmus auch für den tragischen Dialog ein angemessener Träger war. Auch hier sehen wir ihn Anfangs, wie noch in den Persern, dem trochäischen Tetrameter im Gebrauche coordinirt, wofür Aristoteles den richtigen Grund in dem bewegteren Charakter findet, welcher der ältesten Tragödie, die sich noch nicht von dem Wechsel der dionysischen Fest-Stimmungen losgerungen, eigenthümlich war**). Es ist natürlich, dass sich die Bildung des

*) S. § 36.

**) Aristot. poet. 4: ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας. Aristot. rhet. 3, 8: τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες· δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι· ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος, δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα. Man darf das, was Aristoteles über die Verwandtschaft des Trimeters mit der gewöhnlichen Rede sagt nicht so verstehen, als ob der Trimeter ein der Prosa sich annähernder Rhythmus sei. Aristoteles sagt dies von dem Iambus nur im Gegensatze zum dactylischen Hexameter und dem Trochäus.

Trimeters nach den verschiedenen poetischen Gattungen, denen er als Rhythmus dient, in mannigfacher Weise nüancirt, und so unterscheiden bereits die alten Metriker einen iambographischen, tragischen, komischen und satyrdramatischen Trimeter*), doch beziehen sich die Unterschiede keineswegs auf die gesammte metrische Bildung, sondern treten nur in einzelnen Puncten, wie in der Auflösung, der Einmischung kyklischer Tacte u. a. hervor. Der dialogische Vortrag (ψιλὴ λέξις) war bereits durch Archilochus angebahnt, der, wie Plutarch berichtet, den Trimeter nicht durchgängig melisch, sondern abwechselnd melodramatisch vortrug, indem er die Verse zur Begleitung der Kithara declamirte. Dies ist die sogenannte παρακαταλογή, deren Erfindung Plutarch de mus. 28 nach alten Quellen dem Archilochus zuschreibt und die er mit den Worten beschreibt: ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν**), τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς. Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dass die dialogischen Iamben der Tragödie wenigstens theilweise melodramatisch vorgetragen wurden, was auch durch Lucian. de saltat. 27 bezeugt wird***).

*) Mar. Victor. 109: *Trimetri igitur iambici acatalecti genera sunt quatuor . . . quorum prius tragicum, dehinc comicum, et iambicum, post satyricum habebitur. Et tragicum quidem, cuius in versu erunt dextri spondei, sinistri iambi, id est disparibus pares subditi. Comicum autem, quod anapaestum et tribrachyn praedictis admittet. Iambicum, quod ex omnibus iambis nullo admixto subsistit, quo iambographi maxime gaudent. Superest satyricum, quod inter tragicum et comicum stylum medium est.*

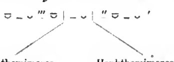
**) Vgl. Plut. ib.: Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε . . . καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν. Aristot. probl. 19, 6: διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. ὁ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες. Auch in den Dithyramb hatte sich die melodramatische Parakataloge seit Krepos eingefunden und eben hierauf bezieht sich der Ausdruck ἐν ᾠδαῖς. — Die Anwendung der Parakataloge in melischen Dichtungen wie im Dithyramb machte einen tragischen Eindruck, sie erinnerte an die Tragödie, in deren Dialoge sie häufig vorkam.

***) Lucian a. a. O. will die tragische Bühne gegen die Mimen der damaligen Zeit herabsetzen und sucht sie lächerlich zu machen, deshalb sagt er von dem tragischen Schauspieler εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγὼς ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν (von dem accentreichen melodramatischen Vortrage des Dialogs), ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα (einzelne Stellen des iambischen Dialogs werden gesungen), καὶ τὸ δὴ αἴσχιστον μελῳδῶν τὰς συμφορὰς καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν (von den eigentlichen scenischen Monodien, z. B. den Dochmien, wie in den gleich darauf genannten Euripideischen Stücken, der Andromache, Hecuba und dem Hercules furens). Mit dieser Stelle sind sämmtliche Formen des Bühnenvortrages bezeichnet; zugleich beweist sie die Unrichtigkeit der bisherigen Annahme, dass die Parakataloge auf die dochmischen Monodieen zu beziehen sei.

Dem Charakter der Komödie hingegen sagte für den Dialog nur die ψιλὴ λέξις zu. Die dionysische Ithyphallenpoesie, in der wir, wie oben bemerkt ist, die eigentliche Geburtsstätte des Trimeters zu suchen haben und aus der Archilochus diesen Vers entlehnte, als er ihn aus dem Volksgesange zuerst in die Litteratur einführte, scheint fortwährend nur den eigentlich melischen Vortrag gekannt zu haben, wie aus einem von Semus bei Athen. 14, 622 b mitgetheilten Fragmente (Bergk p. 1029) hervorgeht:

Σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν
ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει, u. s. w.

Die Cäsuren des Trimeters stehen mit dem Rhythmus in Zusammenhang, aber sie dienen nicht dazu, um wie im Tetrameter und den Hypermetra die rhythmischen Reihen von einander abzusondern, da der Trimeter eine einzige Reihe bildet, sondern sie sollen die rhythmische Gliederung der Reihe metrisch hervortreten lassen.



Penthemimeres. Hephthemimeres*).

Den stärksten Ictus des Trimetrons hat der zweite und nach diesem der vierte Tact. Entweder wird nun der dritte Tact von den folgenden (durch die Penthemimeres) oder der vierte Tact von den vorausgehenden (durch die Hephthemimeres) gesondert. Von beiden Cäsuren ist die Penthemimeres die häufigere, die Hephthemimeres die seltenere; doch trägt sie im Wechsel mit der Penthemimeres dazu bei, der dialogischen Rede eine grössere Mannigfaltigkeit zu verleihen und das Metrum vor Monotonie zu bewahren. Bisweilen sind auch beide in demselben Verse verbunden, doch ist dies keineswegs die Normalform und der Trimeter unterscheidet sich hierin von dem Hexameter, in welchem sich meist eine Cäsur zugleich vor und nach der zweiten Hauptthesis des Verses findet.

Eine Cäsur am Ende der ersten Dipodie fällt mit dem Ende des ersten rhythmischen Gliedes zusammen, eine solche Uebereinstimmung von rhythmischen Tacten und Worttacten aber würde

*) Mar. Victor. 106. Schol. Hephaest. A. 148.

dem dialogischen Vortrage, der nur durch eine gewisse Freiheit des Metrums vor Monotonie bewahrt bleibt, nicht zusagen*), und deshalb wird jene Cäsur namentlich bei Tragikern und Iambographen nur in beschränktem Umfange zugelassen; gewöhnlich ist sie durch eine zugleich vorkommende Penthemimeres oder Hephthemimeres verdeckt, Prometh. 1: χθονὸς μὲν ἐς | τηλουρὸν — ἥ|κομεν πέδον || 4: ἅς σοι πατὴρ | ἐφεῖτο —, τόν δε πρὸς πέτραις || 9: ἁμαρτίας σφὲ — δεῖ θεοῖς | δοῦναι δίκην || 13: ἔχει τέλος | δὴ — κοὐδὲν ἐμ|ποδὼν ἔτι || 15: δῆσαι βίᾳ | φάραγγι — πρὸς | δυσχειμέρῳ. Viel seltener sind die Fälle, wo sie Hauptcäsur des Verses ist und die rhythmische Bedeutung der Hephthemimeres oder Penthemimeres hat, Prometh. 6: ἀδαμαντίνων — | δεσμῶν ἐν ἀρ|ρήκτοις πέδαις.

Noch mehr wird die Cäsur unmittelbar nach der dritten θέσις (in der Mitte des Verses) vermieden, da hierdurch der Trimeter eine arrhythmische Gliederung erhält**). Kommt zugleich mit ihr die Penthemimeres oder Hephthemimeres oder statt deren die Cäsur am Ende der ersten Dipodie vor, so hat sie natürlich ebenso wenig etwas auffallendes, wie im Hexameter die Cäsur nach Ende des dritten Tactes, wenn sich mit dieser zugleich die Hephthemimeres oder τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον verbindet; auch da wird sie durch die Hephthemimeres und Penthemimeres verdeckt, wo diese durch den Sinn des Verses oder durch Interpunction vor ihr zurücktreten. Antig. 307: εὑρόντες ἐκφανεῖτ' — ἐς — ὀφθαλμοὺς ἐμούς | 555: σὺ μὲν γὰρ εἵλου — ζῆν —, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν | Pers. 251: ὡς ἐν μιᾷ — πληγῇ — κατέφθαρται πολύς | Aesch. Supplic. 402: ἐπήλυδας — τιμῶν, — ἀπώλεσας πόλιν.

Die zweite rhythmische Nebenthesis des Trimeters (die Thesis

*) Mar. Vict. 106 *Pessimus qui singula verba in dipodiis habet.* Blos in eigentlich melischen Iamben konnten solche Cäsuren erlaubt sein, da hier der monotone Rhythmus durch den Gesang verdeckt wurde, und so konnte Kastorion aus Soli in seinem Gesange auf Pan die stichischen Trimeter durchgängig in jenem Schema bilden, Athen. 10, 455 f.: Σὲ τὸν βόλοις | νιφοκτύποις | δυσχείμερον || ναίονθ' ἕδος | θηρονόμε Πὰν | χθόν' Ἀρκάδων|.

**) Denn ein ὀκτωκαιδεκάσημον μέγεθος kann nach den Rhythmikern nicht in zwei gleiche Hälften zerlegt werden, da so eine dactylische Gliederung entstehen würde. Pers. 465: Ξέρξης δ' ἀνῴμωξεν — κακῶν ὁρῶν βάθος | 509: Θρῄκην περάσαντες — μόλις πολλῷ πόνῳ | Eur. Hiket. 699: καὶ συμπατάξαντες — μέσον πάντα στρατόν, wo nach G. Hermann's Bemerkung die Arrhythmie absichtlich gewählt ist, um den Inhalt malend hervorzuheben.

des fünften Tactes) tritt, wie oben gezeigt, in der Stärke des Ictus gegen die erste Nebenthesis (im dritten Tacte) zurück; während daher die dritte Thesis gewöhnlich durch die Hephthemimeres von den vorausgehenden Silben abgetrennt ist, wird eine analoge Abtrennung der fünften Thesis nur in beschränkter Weise zugelassen. Eine Cäsur vor der fünften Thesis kann nämlich überall da eintreten, wo ihr eine Kürze vorausgeht; bei vorausgehender langen Arsis aber nur dann, wenn auch diese durch Cäsur von der vorhergehenden Thesis abgesondert ist, während da, wo diese mit der vierten Thesis Ein Wort bildet, die Cäsur vor der fünften Thesis nicht eintreten kann. Nur die Komiker lassen dies Gesetz unbeachtet, die Iambographen gestatten sich niemals und die Tragiker nur selten eine Ausnahme. Porson praef. Hecub. XXX. Elmsley Edinb. Rev. 1811, XXXVII p. 74. Hermann Elem. p. 113. Der Grund ist eben der, dass in einem Verse wie

Acharn. 57: τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅςτις ἡμῖν — ἤθελε

die fünfte Thesis bei der vorhergehenden Cäsur und dem vor dieser stattfindenden Retardando der langen Arsis einen zu starken Ictus erfordert, so stark, dass der Ictus zu der rhythmischen Bedeutung der fünften Thesis als zweiter Nebenthesis der Reihe nicht passt und dadurch das rhythmische Verhältniss gestört wird. Bei einem Verse hingegen wie

Antig. 499: τί δῆτα μέλλεις; ὡς ἐμοὶ — τῶν — σῶν λόγων

ist die Stärke des auf der fünften Thesis ruhenden Ictus durch die Cäsur ἐμοὶ — τῶν gemildert.

Die Verlängerung (Irrationalität) der Kürzen kann vor jeder θέσις stattfinden, deren Gewicht eine ganze Dipodie beherrscht; die Stimme ruht beim Vortrage auf der retardirenden Arsis, um die nöthige Kraft zur Hervorbringung der darauf folgenden gewichtigen Thesis zu gewinnen. Die so entstehende lange Arsis ist keine zweizeitige Länge, sondern steht zwischen dem einzeitigen und zweizeitigen Chronos in der Mitte, sie bildet mit der darauf folgenden einsilbigen Thesis nach der Terminologie der alten Rhythmiker einen ποὺς ὄρθιος, mit einer darauf folgenden aufgelösten Thesis (– ◡◡) einen χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής. Dem melischen Vortrage des iambischen Trimeters bei den Iambographen sagt die retardirende Arsis weniger zu, daher kommt sie hier in jedem Verse gewöhnlich nur einmal vor, in dem Dialoge der Dramatiker wird sie häufiger angewandt, so dass

hier Trimeter mit zwei verlängerten Arsen die Normalform sind, während sich rein iambische Verse (mit lauter kurzen Arsen) bei den Dramatikern selten finden*).

Durch die Auflösung der Länge entsteht ein Tribrachys und bei vorausgehender langer Arsis ein auf der ersten Kürze zu betonender Dactylus (χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής). Bei den Iambographen ist sie nur selten zugelassen und in demselben Verse höchstens nur einmal. Bei Aeschylus und Sophokles kommt auf etwa 25 Trimeter eine Auflösung, in den späteren Tragödien wird sie immer häufiger, am häufigsten im Orest, wo schon auf zwei Verse eine Auflösung kommt; die gleiche Ausdehnung hat die Auflösung in der Komödie. In der älteren Tragödie gehören die beiden aufgelösten Silben einem einzigen Worte an, wovon nur bei der Verbindung einer Präposition mit ihrem Casus wie δι' ἐμέ, ὑπὲρ ἐμοῦ eine Ausnahme gemacht wird; die spätere Tragödie und die Komödie hat dies Gesetz häufig überschritten, Orest. 27: οὐ καλόν· ἐῶ τοῦτ' ἀσαφὲς ἐν κοινῷ σκοπεῖν, und hat überhaupt bei ihrem bewegteren Charakter für die Auflösung eine solche Vorliebe, dass sogar Verse mit drei aufgelösten Thesen vorkommen, Iphigen. Aul. 466: οὐ συνετὰ συνετῶς· ἔτι γάρ ἐστι νήπιος, Orest. 1645: Παρράσιον οἰκεῖν δάπεδον ἐνιαυτοῦ κύκλον. — Am seltensten wird die vorletzte Thesis aufgelöst, bei den Tragikern nur, wenn eine kurze Silbe vorausgeht (mit Ausnahme von Iphig. Aul. 1623: χρὴ δέ σε λαβοῦσαν τόνδε μόσχον νεαγενῆ), und auch dann muss meist eine Cäsur vor der vorletzten Thesis stattfinden, wie Pers. 501: στρατὸς περᾷ κρυσταλλοπῆγα — διὰ πόρον. Porson praef. Hecub. XIX. Hermann praef. Hecub. XXXVIII. Seidler de vers. dochm. p. 380.

Die Zulassung des kyklischen Anapästes an Stelle des Iambus findet analog dem kyklischen Dactylus des trochäischen Tetrameters erst bei den Dramatikern statt. Da der Trimeter hier dialogisches Maass ist, so ist der kyklische Tact häufiger als in dem meist melisch vorgetragenen troch. Tetrameter. Gänzlich ausgeschlossen ist er blos von dem letzten Tacte des Trimeters; die Zulassung an den fünf ersten Stellen folgt in den verschiedenen Gattungen des Drama's verschiedenen Gesetzen.

---

*) Mar. Victor. 108 (Rufin. 381): *Improbatur apud tragicos versus ex omnibus iambis compositus, nam quo sit amplior et par tragicae dignitati, interponunt frequentius in locis dumtaxat imparibus pedum dactylicorum moras et spondeum.* Terent. Maur. v. 2228. Vgl. Atilius Fortun. 342.



1. Die Tragiker lassen den Anapäst bei Eigennamen an jeder der fünf ersten Stellen zu, z. B. Pers. 327: Κιλίκων ἔπαρχος, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον, Oed. Col. 1: τέκνον τυφλοῦ γέροντος Ἀντιγόνη, τίνας, am häufigsten in der ersten; in den vier folgenden Stellen geschieht dies in den älteren Tragödien (vor Ol. 89) nur dann, wenn ein Eigenname sich nicht dem iambischen Maasse fügt, während hier in der späteren Zeit ein jeder anapästische oder anapästisch anlautende Eigenname zugelassen wird, Helen. 88: Τελαμών, Σαλαμὶς δὲ πατρὶς ἡ θρέψασά με, Philoct. 796: Ἀγάμεμνον, ὦ Μενέλαε, πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ. Ein Wort, welches kein Eigenname ist, kann als Anapäst nur im ersten Tacte des Trimeters stehen, wobei indes die ältere Tragödie noch bestimmte Schranken einhält. Der anlautende Anapäst besteht hier nämlich stets aus einem einzigen Worte, welches seiner natürlichen Prosodie nach ein Anapäst ist oder anapästisch beginnt, Prometh. 366: κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ, 368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις, 6: ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις, 354: ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον. Erst die spätere Tragödie lässt den anlautenden Anapäst, der hier überhaupt häufiger vorkommt als in der älteren, auch aus zwei Wörtern (Artikel und Nomen, Präposition und Casus) oder aus einem Worte bestehen, das seiner natürlichen Prosodie nach ein Tribrachys ist und erst durch Position zum Anapäst wird, Philoct. 795: τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον, Alcest. 375: ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου, Hercul. 940: ἐπὶ τοῖσι νῦν θανοῦσιν ἁγνιῶ χέρας, — Trach. 762: ἑκατὸν προσῆγε συμμιγῆ βοσκήματα, Oed. C. 481: ὕδατος, μελίσσης· μηδὲ προσφέρειν μέθυ, 1160: ποδαπόν; τί προσχρῄζοντα τῷ θακήματι u. v. a. bei Euripides. Doch kommen auch schon bei Aeschylus zwei Anapäste mit einer solchen positionslangen Thesis vor, Pers. 343: ἑκατὸν δὶς ἦσαν ἑπτά θ'· ὧδ' ἔχει λόγος u. Agam. 509: ὕπατός τε χώρας Ζεύς, ὁ Πύθιός τ' ἄναξ. Ferner sind componirte und augmentirte Verba von dem anlautenden Anapäste bis auf wenige Beispiele ausgeschlossen, Prometh. 849: ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγὼν μόνον, Philoct. 544: ἐκέλευσ' ἐμοί σε ποῦ κυρῶν εἴης φράσαι, Iphig. Aul. 49: ἐγένοντο Λήδᾳ, Hercul. 458: ἔτεκον μὲν ὑμᾶς.

2. Die Komödie, sowohl die sicilische wie die attische, verstattet die Zulassung des kyklischen Dactylus an jeder der fünf ersten Stellen ohne Einschränkung, einerlei, ob derselbe ein Eigen-

name ist oder nicht, ja die Anapäste sind hier im ganzen häu- ger als die Iamben und Spondeen mit aufgelöster Thesis, und Tri- meter mit zwei und mehreren Anapästen sind ganz normal, Ran. 1203: καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον, Aves, 108: πο- δαπὼ τὸ γένος δ'; Ε. ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί, Pherekrat. Metall. 1, 9: παρὰ τοῖς ποταμοῖς cίζοντ' ἐκέχυντ' ἀντ' ὀστρά- κων, Vesp. 979: κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα, καταβήσομαι. Innerhalb des Anapästes kann ein Wortende statt finden, z. B.:

Av. 1022: ἐπί|σκοπος — ἥ|κω δεῦρο τῷ κυάμῳ λαχών.
Ran. 164: καὶ χαῖρε πόλλ' ὠδελφέ. Ἡ. νὴ | Δία — καὶ | cύ γε.
Ach. 165: οὐ καταβαλεῖτε τὰ | σκόροδ'; — Θ. ὦ | μοχθηρὲ cύ.
Ach. 178: τί δ' ἔc τιν; — Α. ἐγὼ | μὲν δεῦρό coι cπονδὰς φέρων,

doch wird es vermieden, die τομὴ ἑφθημιμερής als Hauptcäsur des Verses in einen Anapäst fallen zu lassen, wie Vesp. 1369:

τῶν ξυμποτῶν κλέψαντα; — Φ. ποίαν αὐλητρίδα;
◡̄ ◡◡́ ◡ – ◡̄ –́ ◡ | ◡ – ◡̄ –́ ◡ –

Tritt die Penthemimeres nachdrücklich hervor, so ist jene Tren- nung des Anapästes weniger auffallend, Av. 442: ὁ μαχαιροποιός, μήτε δάκνειν τούτους ἐμέ, Ran. 652: ἄνθρωπος ἱερός. δεῦρο πάλιν βαδιστέον. 658: τί τὸ πρᾶγμα τουτί; δεῦρο πάλιν βαδι- στέον, Lysistr. 768: μὴ στασιάσωμεν· ἔστι δ' ὁ χρησμὸς ούτοσί. Ebenso wenn die getrennten Wörter der Anapäste Präposition und Casus, oder Artikel und Nomen sind, Acharn. 498: εἰ πτωχὸς ὤν, ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν, Eccles. 104: νυνὶ δ', ὁρᾷς, πράττει τὰ μέγιστ' ἐν τῇ πόλει, oder wenn sie sonst dem Sinne nach sich eng an einander schliessen und dabei eine Interpunc- tion am Ende der Anapäste statt findet, Thesmoph. 609: ἔχουσα; τίτθη νὴ Δί' ἐμή. διοίχομαι, Nub. 70: ὥσπερ Μεγακλέης ξυστίδ' ἔχων· ἐγὼ δ' ἔφην. — Die Freiheit in der Zulassung der Ana- päste an allen 5 Stellen des Verses theilt mit der Komödie das Satyrdrama in dem Dialog der komischen Rollen wie der Satyrn, des Silen und Cyclops, während die tragischen Personen des Sa- tyrdrama's sich den Normen der Tragödie anschliessen; doch ist dort der Anapäst im ganzen seltener als in der Komödie. Aeschyl. Prometh. Pyrkaeus fr. 218: λινᾶ δέ, πίσσα κώμολίνου μακροὶ τόνοι, Cyclops 154: εἶδες γὰρ αὐτήν; C. οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραί- νομαι. 231: οὐκ ἦσαν ὄντα θεόν με καὶ θεῶν ἄπο. 234: τούς τ' ἄρνας ἐξεφοροῦντο· δήσαντες δὲ cέ.

Die Komödie unterscheidet sich von der Tragödie nicht blos

durch die uneingeschränkte Zulassung der Anapäste, sondern auch durch die Freiheit, Anapäste mit aufgelöster Thesis, oder, was dasselbe ist, anapästische Proceleusmatici ⏑ ⏑ ⏑́⏑ zu gebrauchen, wenn gleich die Beispiele hierfür im ganzen nur sehr spärlich sind. Dem anapästischen Proceleusmaticus steht die Zulassung des Anapästes nach einer aufgelösten Thesis analog ⏒ ⏑́⏑ ⏑⏑ –́, die in der Tragödie ebenfalls nicht vorkommen kann. In den meisten hierher gehörigen Trimetern lässt es das metrische Schema unentschieden, ob wir in ihnen einen aufgelösten Anapäst oder einen Anapäst mit vorausgehenden aufgelösten Iamben anzunehmen haben, z. B.

aufgelöster Anapäst ⏒ –″ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –

aufgelöst. Iamb. u. Anapäst ⏒ –″ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ – ⏒ –́ ⏑ –

Nach der Ueberlieferung der alten Rhythmiker ist aber von diesen beiden Auffassungen die zweite schwer zu rechtfertigen, wie sich alsbald ergibt, wenn wir mit G. Hermann die anlautende Arsis des Verses von der folgenden Thesis absondern*):

I. ⏒ | – ⏑ | – ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ | – ⏒ | – ⏑ | –
II. ⏒ | – ⏑ | – ⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – ⏒ | – ⏑ | –

Der in I. erscheinende kyklische Dactylus nämlich fügt sich bei seiner irrationalen Arsis leicht dem dreizeitigen Maasse, nicht aber der Proceleusmaticus in II. Denn wenn wir die vier Kürzen des letzteren auf den Umfang von 3 χρόνοι πρῶτοι zurückführen wollen, so müssen wir zwei von diesen Kürzen einem Chronos protos gleichsetzen, was der ausdrücklichen Lehre der alten Rhythmiker, dass der Chronos protos nicht in kleinere Zeiteinheiten zerfallen kann, widerspricht. Dennoch aber lässt sich die unter II. gegebene Messung nicht überall abweisen und wir müssen es dahingestellt lassen, wie sich die hierher gehörenden Trimeter den

*) Hermann drückt dies so aus: der Proceleusmaticus statt des Iambus stört den Rhythmus nicht, statt des Trochäus stört er ihn. — Die Absonderung der Anakrusis ist nur etwas formelles, nur eine Auffassungsweise des Rhythmus, auf den materiellen Bestand des Rhythmus hat sie keinen Einfluss. Man darf nicht glauben, dass man die Absonderung der Anakrusis auch im Vortrage hervortreten lassen dürfte, etwa durch eine kleine Pause; dies ist den Bestimmungen der alten Rhythmiker zuwider, nach welchen die Uebergänge von einer Silbe oder Reihe zur andern (κινήσεις) ἄγνωστοι sind διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. Aristox. ap. Psellum fr. 3. Bacchius p. 9.

Forderungen der alten rhythmischen Theorie, die offenbar nicht erst von Aristoxenus herrührt, gefügt haben mögen. — Die sämmtlichen durch aufgelöste Anapäste und durch Verbindung einer aufgelösten Thesis mit folgendem Anapäst entstehenden Versschemata sind:

	I. Aufgelöster Anapäst (anapästischer Proceleusm.).		II. Aufgelöste Thesis mit folgendem Anapäst.
1 a.	⏑ ⏑ ″⏑⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –	=	⏑ ″⏑⏑ ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
1 b.			– ″⏑⏑ ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
2 a.	⏒ ″– ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –	=	⏒ ″– ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
2 b.	⏒ ″– ⏑ ⏑ ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –		
3 a.	⏒ ″– ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –	=	⏒ ″– ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
3 b.			⏒ ″– ⏑ – – ⏑́⏑ ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
4 a.	⏒ ″– ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ –	=	⏒ ″– ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –
4 b.	⏒ ″⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ ⏑⏑ – –́ ⏑ –		

Die mit a bezeichneten Verse gestatten beide Auffassungen, die mit b bezeichneten, bei weitem die seltensten, lassen immer nur eine der beiden in Rede stehenden Messungen zu. Folgendes sind die sichersten Beispiele; wir geben zugleich die Aenderungen an, die man versucht hat, um sowohl den aufgelösten Anapäst wie die Verbindung der aufgelösten Thesis mit folgendem Anapäst zu entfernen*).

1 a. Lysistr. 1148: ἀδικίομες, ἀλλ' ὁ πρῶκτος ἄφατος ὡς καλός. || Thesmoph. 285: τὸ πόπανον ὅπως λαβοῦςα θύςω ταῖν θεαῖν (πόπανον. τὰ πόπαν'. τὸ πόπανον ὥς). || Av. 1283: ςκυτάλι' ἐφόρουν· νυνὶ δ' ὑποςτρέψαντες αὖ (ςκυτάλι ἐφ. νῦν δ'. ςκυτάλιά τ' ἐφ. νῦν δ'). || Nicom. Eileith. v. 9: πότερον ἀποδοῦναι ςκευάςαντα μουςικῶς (πότερ'). || Damox. Syntroph. 59: ἐνίοτε δ' ἀφεςτὼς παρακελεύομαι, πόθεν (ἐνίοτ'. ἔςθ' ὅτε δ'. ἔνια δ'). || Menand. inc. 54: τὰ δὲ μετὰ γυναικὸς εἰςιόντ' εἰς οἰκίαν (τὰ μετὰ γυναικὸς δ'). || — 1 b: Damox. Athen. 3, 112 c: ἠλίβατον ἐν ἀνθρώποιςιν ἀλλοιώματα (ἠλ. ἀνθρ. ἠλίβατ' ἐν ἀνθρ.). || Machon. Athen. 8, 346 b: εἴςαγε διὰ παςῶν Νικολᾴδας Μυκονίας. || C. I. 1, 569: ζῆθι τὸν ἐπίλοιπον ἐν βίῳ χρόνον καλῶς.

2 a. Ach. 928: ὥςπερ κέραμον, ἵνα μὴ καταγῇ φερόμενος. | Ach. 47: ἀλλ' ἀθάνατος· ὁ γὰρ Ἀμφίθεος Δήμητρος ἦν. || Nub. 663: ἀλεκτρυόνα κατὰ ταὐτὸ καὶ τὸν ἄρρενα. || Av. 108: ποδαπὼ

*) Dawes Misc. crit. 253. Porson ad Orest. 499. Dobraeus Aristophanic. 126. Reissig. Coniect. 86. Hanov. exercit. comic. IV p. 90. Hermann Element. 126, epitom. praef. XI. ZAW. 1845. S. 617.

τὸ γένος (δ'); Є. ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί. || Eccles. 315: καὶ θοἰμάτιον· ὅτε δὴ δ' ἐκεῖνο ψηλαφῶν. Die stete Cäsur nach der dritten auf die erste Länge folgenden Kürze weist darauf hin, dass hier die Messung II. statt findet, obwohl das blosse metrische Schema auch die Messung I. verstattet. || — 2 b. Ach. 78: τοὺς πλεῖστα δυναμένους καταφαγεῖν τε καὶ πιεῖν (δυνατούς. φαγεῖν). || Ran. 76: οὐχὶ Сοφοκλέα πρότερον ὄντ' Єὐριπίδου (οὐ С.). || Equit. 7: αὐταῖς(ι) διαβολαῖς. Δ. ὦ κακόδαιμον, πῶς ἔχεις.

3 a. Plato inc. 6: οὗτος τίς εἶ; λέγε ταχύ· τί σιγᾷς; οὐκ ἐρεῖς (ταχὺ σιγᾷς). || Nicostr. Kaine 1, 2. λευκός· τὸ γὰρ πάχος ὑπερέκυπτε τοῦ κακοῦ (τὸ πάχος. τὸ δὲ πάχος). || — 3 b. Ach. 733: ἀκούετον δή, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα (ἀκούετε δή. ποτέχετον τάν. πότσχετ' ἐμίν).

4 a. Plut. 1011: νηττάριον ἂν καὶ βάτιον ὑπεκορίζετο. || Vesp. 1169: ὡδὶ προβάς· τρυφερόν τε διασαλακώνισον (διασακώνισον. διασαικώνισον. διαλακώνισον). || Eupolis Pol. 31: ἐμοὶ γὰρ οὐκ ἔστ' οὐδὲ λάσαν(ον) ὅπου χέσω. || — 4 b. Eupol. Athen. 15, 623 e: καὶ μουσικὴ πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι καὶ καμπύλον (βαθὺ καί). Acharn. 437: Єὐριπίδη, 'πειδήπερ ἐχαρίσω μοι τάδε (ἐχαρ. τάδε). Alex. Strat. Athen. 223 e: ἀπόλαβε. B. τουτὶ δ' ἔστι τί; A. ὃ παρ' ὑμῶν ἐγώ (τί δὲ τοῦτ' ἐστίν).

Trimeter Skazon. Wie aus dem trochäischen Tetrameter, so bildete die Poesie der späteren Iambographen auch aus dem Trimeter durch Verlängerung der letzten Arsis eine Nebenform, die recht eigentlich der rhythmische oder vielmehr arrhythmische Ausdruck jener poetischen Gattung war. Dies ist der Trimeter σκάζων, χωλός, claudus, dem gegenüber der normal gebildete Trimeter ὀρθός, rectus, integer genannt wird*).

⏒ –̋ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
⏒ –̋ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ – –

Der Rhythmus sollte in seinem natürlichen und kräftigen Gange unterbrochen werden und gleichsam lahm einher hinken als Abbild des menschlichen Lebens mit seinen Schwächen und Schattenseiten, die in jenen Versen verspottet wurden. Als Erfinder wird auch hier wie beim Tetrameter skazon Hipponax oder Ananias genannt

*) Hephaest. 18. Schol. Heph. 151. Tricha 260. Mar. Victor. 109. Terent. Maur. 2371. Plotius 270. Atilius 314. 342. Serv. 366. Juba ap. Rufin. 386. Diom. 486. Tzetz. Cram. An. Ox. 3 p. 310.

(daher trimeter Hipponacteus, metrum Ananium).*) Ob schon Simonides von Amorgos darin gedichtet, muss zweifelhaft bleiben, da der einzige Simonideische Vers dieser Art fr. 18: καὶ cαῦλα βαίνων, ἵπποc ὡc κορωνίτηc durch die Veränderung κορωνίηc oder κορωνίδηc leicht zu einem Trimeter orthos hergestellt werden kann. In die Komödie hat sich dies Metrum keinen Eingang verschafft, denn die zwei Skazontes des Eupolis ap. Priscian. 1328: ἀνόcια πάcχω ταῦτα καὶ μὰ τὰc Νύμφαc | πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰc κράμβαc stehen vereinzelt. Dagegen wurde es als ein der prosaischen Rede sich annäherndes Maass bei den Alexandrinern eine beliebte Form der didaktischen Poesie, besonders der Fabeldichtung, bei Herodas, Aeschrion, Callimachus, Apollonius Rhodius, Phönix von Kolophon und Babrius. Die Fragmente gesammelt von Meineke im Anhang zu Lachmann's Babrius. Ueber Cäsur, Auflösung und Zulassung der irrationalen Arsis am Anfange der Dipodien werden dieselben Normen wie beim Trimeter orthos der Iambographen beobachtet. Die Auflösung trifft am seltensten die vierte Thesis, wie Phoenix 2, 5: οὐ παρὰ μάγοιcι πῦρ ἱερὸν ἀνέcτηcεν, 11: ὡc δ' ἀπέθαν' ὡνὴρ πᾶcι κατέλιπεν ῥῆcιν, von den folgenden Längen des Verses ist sie ausgeschlossen. Der Anapäst im fünften Fusse Hippon. 30: ἀπό c' ὀλέcειεν Ἄρτεμιc, cὲ δὲ κὡπόλλων beruht wahrscheinlich auf einem Textfehler (cὲ δ' ὡπόλλων Meineke). Nicht selten dagegen wird später im Anlaut ein Anapäst zugelassen, Babr. 12, 17: ἄγε δὴ cεαυτήν, cοφὰ λαλοῦcα, μήνυcον, v. 22: μετὰ τὰc Ἀθήναc ἄνδρα καὶ πόλιν φεύγω. An einer langen Arsis am Anfange der letzten Dipodie nahmen die Griechen ebenso wenig wie im Tetrameter skazon Anstoss, am wenigsten die älteren Choliambographen, Hippon. 1: ἔβωcε Μαίαc παῖδα, Κυλλήνηc πάλμυν, 8: πάλαι γὰρ αὐτοὺc προcδέχονται χάcκοντεc, Anan. 2: χρυcὸν λέγει Πύθερμοc ὡc οὐδὲν τἆλλα, 3 v. 2: καὶ cῦκα βαιὰ καὶ δύ' ἢ τρεῖc ἀνθρώπουc. Ueber den Wortaccent auf der vorletzten Silbe s. die allgemeine Metrik: Verhältnis des metrischen Accentes zum Wortaccent.

Der **katalektische Trimeter** entsteht aus dem akatalektischen durch Unterdrückung der letzten inlautenden ἄρcιc:

⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏒
⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏒

**) Die mit Terentianus Maurus aus derselben Quelle schöpfenden Metriker gebrauchen cκάζον (claudum), χωλιαμβικόν und κόλοβον (curtum) auch für καταληκτικόν. Mar. Vict. 173 u. s. w.

Wir finden ihn bereits bei Archilochus (daher hendecasyllabum Archilochium Atil. Fort. 314, Archilochius colobus Diomed. 486. vgl. Terent. Maur. 2429 ff., Mar. Victor. 173. 194), der ihn mit einem vorausgehenden dactylo-trochäischen Verse (dem sog. ἑξάμετρον περιττοσυλλαβές) distichisch verband, fr. 101. Stichisch scheint ihn Alkman gebraucht zu haben, fr. 69:

> κλῖναι μὲν ἑπτὰ καὶ τόcαι τράπεcδαι
> μακωνίδων ἄρτων ἐπιcτέφοιcαι
> λίνῳ τε cαcάμῳ τε κὴν πελίχναιc
> πέδεccι χρυcοκόλλα . . . .

Ein Beispiel stichischer Composition aus späterer Zeit bei Phaläkus Anthol. Pal. 13, 5. Auch bei den lesbischen Erotikern kam er vor, bei Alcäus mit einem vorausgehenden troch. kat. Dimeter verbunden, wie Horat. 2, 18, vgl. Atil. Fortun. 360 (dahin Alc. fr. 103: ἔγω μέν κ' οὐ δέω ταῦτα μαρτυρεῦνταc); der Sappho scheint das von Hephaest. p. 14 angeführte Beispiel χαίρουcα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γαμβρόc anzugehören. Der Name Hipponacteum Serv. 366 weist auf den Gebrauch bei Hipponax, von dem er vielleicht mit einem vorausgehenden iamb. Tetrameter wie bei Asklepiades Anthol. Pal. 13, 23. Brunck Anal. 1, 219 verbunden war.

§ 45.

Iambisches Dimetron und Tetrametron.

Neben dem Trimeter ist blos dem Dimeter und dem daraus hervorgehenden Tetrameter ein stichischer Gebrauch zu Theil geworden. Der akatalektische Dimeter lässt sich bei Archilochus blos in distichischen Strophen nachweisen, in denen er zu einem vorausgehenden iambischen Trimeter als ἐπῳδικὸc cτίχοc hinzutritt; in stichischer Composition wandten ihn Alkman, Alcäus und Anakreon an, Alcm. fr. 72: ὥραc δ' ἔcηκε τρεῖc, θέροc καὶ χεῖμα κὠπώραν τρίταν, | καὶ τέτρατον τὸ ἦρ. ὄκα | cάλλει μέν, ἐcθίειν δ' ἄδαν | οὐκ ἔcτιν . . . || Alcaeus fr. 56: δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι λίccομαί cε, λίccομαι. || Anacr. fr. 89, 86: καὶ θάλαμοc, ἐν τῷ κεῖνοc οὐκ | ἔγημεν, ἀλλ' ἐγήματο. || fr. 90: μηδ' ὥcτε κῦμα πόντιον | λάλαζε, τῇ πολυκρότῃ | cὺν Γαcτροδώρῃ καταχύδην | πίνουcα τὴν ἐπίcτιον. || Vgl. Hephaest. p. 17:

ἀκατάληκτα δίμετρα οἷα τὰ Ἀνακρεόντεια ὅλα ᾄσματα γέγραπται *). Doch kann es fraglich erscheinen, in wie weit die Dimeter selbständige Verse bildeten, oder zu akatalektischen Tetrametern vereint waren. Das letztere haben wir wegen der fehlenden Cäsur für das Beispiel des Alcäus anzunehmen, wie denn auch Hephäst. p. 18 diesen Vers einen Tetrameter nennt. Ebenso Alcm. 9: καὶ κῆνος ἐν cάλεccι πολ'λοῖc ἥμενος μάκαρc ἄνηρ. Vielleicht waren auch bei Anakreon je zwei Dimeter zu einem Tetrameter vereint, vgl. Servius p. 367: *Anacreontium constat tetrametro acatalecto.*

Der katalektische Dimeter ist durch Unterdrückung der letzten Arsis aus dem akatalektischen hervorgegangen und kommt mit diesem im Rhythmus vollkommen überein:

⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏓
⏓ ⏑́ ⏑ – ⏑ –   ⏓

Die dritte Arsis lässt, weil die mit ihr beginnende Dipodie unvollständig ist, keine Irrationalität zu. Es ist kein Grund vorhanden, den stichischen Gebrauch dieser Reihe der früheren Zeit abzusprechen, denn sie nimmt im iambischen Rhythmus dieselbe Stelle ein, wie im anapästischen der Parömiacus, und liegt in derselben Weise dem kat. iamb. Tetrameter wie der Parömiacus dem anapäst. Tetrameter zu Grunde; auch das Vorkommen in Volksliedern weist auf hohes Alter, vgl. das Tanzlied der Bottiäischen Jungfrauen bei Plutarch, quaest. graec. 35: ἴωμεν εἰc Ἀθήναc. Nach Hephaestion p. 18 scheint der kat. Dimeter von Anakreon stichisch gebraucht zu sein:

ὁ μὲν θέλων μάχεcθαι,
πάρεcτι γάρ, μαχέcθω **).

In der nachclassischen Zeit wird er gleich den anakreonteischen Anaklomenoi ein häufiges Maass (ἡμίαμβοι genannt Trich. 8), zuerst bei Herodas (Hypn. fr. 10), dann bei den Dichtern der Anakreontea, Pseudo-Theocr. 30 und anderen Byzantinern wie Gregor. Naz. p. 182, Paullus Silent. (Anal. Br. 3 p. 94), wobei die Reinheit des Metrums namentlich durch lange Arsen im Inlaut des Verses nicht selten gestört wird.

---

*) In wie weit bei Anakreon auch eine zweisilbige Anakrusis (anlautender Anapäst) zugelassen wurde, lässt sich aus fr. 91: διὰ δηῦτε καρικευργέοc | ὀρχάνοιο χεῖρα τιθέμεναι nicht bestimmen.

**) Anders Bergk Anakreon p. 54.

Der **katalektische Tetrameter**, die Verbindung des akatalektischen und katalektischen Dimeters zu einem einheitlichen Verse, nimmt unter den Rhythmen des diplasischen Geschlechtes dieselbe Stelle ein wie unter den vierzeitigen Rhythmen der anapästische Tetrameter, mit dem er im Bau wie im Gebrauche eine durchgreifende Analogie zeigt. Der anapästische Tetrameter ist Marschvers, der iambische Tetrameter ein Tanzvers, der sich bei seinem raschen springenden Rhythmus besonders für die launig bewegten Weisen einer volksthümlichen Orchestik eignete*). So in dem Blumentanze nach Athen 14, 629 e: ἦν δὲ καὶ παρὰ τοῖς ἰδιώταις ἡ καλουμένη ἄνθεμα. ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Unter den Lyrikern lässt sich der Tetrameter zuerst bei Hipponax nachweisen (daher Hipponacteus genannt Atil. Fortun. 313. Schol. Arist. Plut. 253), fr. 90:

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα;

wahrscheinlich hatte ihn Hipponax aus dem Volksgesange entlehnt, wo er seit alter Zeit namentlich bei demetrischen und dionysischen Festen üblich gewesen sein mag**). Aus der Lyrik ging er in die Komödie über (daher Aristophaneum genannt Servius 366), die ihn stichisch sowohl in melischen wie in dialogischen Partieen gebrauchte***). Die doppelte Anwendung als melisches und dialogisches Metrum bildet einen wesentlichen Unterschied für den metrischen Bau des komischen Tetrameters. Als melisches Maass hat er in der Parodos und der Exodos des Stückes seine Stelle, stets mit lebhafter Orchestik oder launiger Mimetik verbunden und im schroffen Gegensatze zu den ernsten anapästischen Hypermetren, deren sich die tragische Parodos und Exodos bedient. So

---

*) Aus dem volksthümlichen Gebrauche des Tetrameters hat sich später der politische Vers der Byzantiner entwickelt, der sich sicherlich nicht aus der Litteratur herausgebildet hat.

**) Nach Plotius 275 wurde auch der iambische Tetrameter in der Form des Skazon gebildet: *tetrametrum clodum brachycatalectum, quod et* ἐπισκάζον τρίμετρον *vocatur, fit hoc modo:* Ἑρμῆ μακάρταθ', ὅς καθ' ὕπνον οἶδας ἐγρήσσειν, vielleicht nur eine Fiction der Metriker, s. Hippon. fr. 89 B.

***) Beispiele des iamb. Tetrameters in der mittleren Komödie: Antiphan. Aleiptria fr., inc. fr. 13. Anaxandr. Odyss. fr. Anaxil. fr. inc. 7.

kommt er in dem jubelnden Schlussgesange der Acharner vor 1226 ff. mit akat. Dimeter an vorletzter Stelle; in der Parodos wird er von dem Chorführer entweder vor oder zwischen den Strophen des Chores vorgetragen, Vesp. 230, Ecclesiaz. Parod. 285, Eccles. Epipar. 479, Plut. 252. Als dialogisches Metrum ist der Tetrameter den antithetisch gegliederten trichotomischen Syntagmata eigenthümlich (s. § 36), jenen significanten Partieen der komischen Epeisodien, in denen auf eine Chorstrophe iambische oder anapästische Tetrameter mit einem in dem gleichen Rhythmus gehaltenen Hypermetron folgen. Iambische Tetrameter finden sich hier Equit. erstes Epeisodion 333—367 und 407—441, wo auf das zweite Hypermetron noch 4 Tetrameter folgen 457—460, Equit. zweites Epeisodion 841—911, Nub. zweites Epeisod. 1034—1085, Nub. Exodos 1350—1386 und 1397—1446, Ran. drittes Epeisodion 905—981. Blos Thesmophor. 531—573 fehlt das Hypermetron und die antithetische Partie. Ueberall ist hier die Eigenthümlichkeit gewahrt, dass die beiden ersten Tetrameter dieser Partieen, die unmittelbar auf die Strophe folgen, von dem Chorführer gesprochen werden. In dem trichotomischen Syntagma der Lysistr. erstes Epeisod. (mit anapästischen Tetrametern und Hypermetra) gehen der Strophe und Antistrophe iambische Tetrameter voraus 467—476 und 539. 540, die wahrscheinlich wie die Strophen melisch vorgetragen sind.

Der trochäische Tetrameter hat bei der geringeren Ausdehnung der rhythmischen Reihen grössere Leichtigkeit und Beweglichkeit, die ihn für das Pathos der Tragödie nicht geeignet macht; überall drückt er sprudelnde Laune und erregte Hast aus, er ist keck, behende und leichtfertig, aber ohne Ernst und Würde. Deshalb stellt ihn Aristophanes gerade an den bedeutsamsten Stellen dem ernsten und gemessenen anapästischen Tetrameter gegenüber, neben welchem sich sein ethischer Charakter am augenfälligsten darlegt. So vertheidigt in den Wolken der Dikaios, der an der alten Zucht und Sitte festhält, seine gute Sache in anapästischen Tetrametern, während der zungenfertige Adikos seine laxen Grundsätze mit beredter Sophistik in iambischen Tetrametern vorträgt; in den Fröschen lässt Aristophanes den Aeschylus in anapästischen, den Euripides in iambischen Tetrametern reden.

Die beiden Reihen sind wie im trochäischen und anapästischen Tetrameter durch eine Cäsur am Ende des vierten Tactes von einander gesondert.

Acharn. 1226: λόγχη τις ἐμπέπηγέ μοι | δι' ὀςτέων ὀδυρτά.
δρᾶτε τουτονὶ κενόν. | τήνελλα καλλίνικος.
'τήνελλα δῆτ', εἴπερ καλεῖς γ', | ὦ πρέςβυ, καλ-
λίνικος.

Doch vernachlässigte die Komödie diese Cäsur nicht minder oft als im trochäischen Tetrameter. Besonders geschieht dies in den dialogischen Partieen; daher entbehrt in den Wolken, Thesmophoriazusen und Fröschen, wo die Tetrameter sämmtlich dialogisch sind, fast der sechste Vers der Cäsur, während die Tetrameter in den Ekklesiazusen, Lysistrata und Plutus, wo sie sämmtlich melisch vorgetragen werden, einen strengeren Bau zeigen.

Der Gebrauch der *langen (irrationalen) Arsis* ist ausgeschlossen vom Inlaute der zweiten Reihe, weil deren dritte Thesis ein Chronos trisemos ist; vor allen übrigen Thesen, deren Gewicht den Umfang einer ganzen Dipodie beherrscht, wird sie ohne weiteres zugelassen (also vor der ersten, dritten und fünften Thesis) und ist hier ebenso beliebt wie in den iambischen Hypermetra und Strophen der Komödie, so dass die iambischen Tetrameter mit zwei langen Arsen häufiger sind als die mit einer einzigen. Die *Auflösung* ist für die drei ersten Thesen der ersten Reihe und die zwei ersten Thesen der zweiten unbedingt gestattet:

⏒ ⏖̋ ⏑ ⏖ ⏒ ⏖́ ⏑ – ⏒ ⏖̋ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏓

Plut. 278: cù δ' οὐ βαδίζεις; ὁ δὲ Χάρων τὸ ξύμβολον δίδωςιν, 274: ἡγεῖςθέ μ' εἶναι κοὐδὲν ἂν νομίζεθ' ὑγιὲς εἶναι, Ran. 964: γνώςει δὲ τοὺς τούτου τε κἀμοὺς ἑκατέρου μαθητάς. Doch finden sich selten zwei Auflösungen in demselben Verse. Nub. 1064; μάχαιραν; ἀςτεῖόν γε κέρδος ἔλαβεν ὁ κακοδαίμων. Im allgemeinen ist die Auflösung in den melischen Partieen seltener als in den dialogischen, in denen fast durchgehends eine grosse Lebendigkeit herrscht. — Die dritte Thesis der zweiten Reihe ist als Chronos trisemos nicht lösbar*). In der vierten Thesis der ersten Reihe ist die Auflösung rhythmisch gerechtfertigt. Nub. 1083: τί δ', ἢν ῥαφανιδωθῇ πιθόμενός coι τέφρᾳ τε τιλθῇ, Thesm. 565: τοῦθ' ὑπεβάλου, τὸ cὸν δὲ θυγάτριον παρῆκας αὐτῇ, doch wird sie möglichst vermieden, weil sie den Ausgang der Reihe trifft;

*) Unrichtig Hephaestion p. 17: καταληκτικὸν τὸν ἴαμβον παραλήγοντα ἢ *σπανίως τρίβραχυν*.

hauptsächlich wird sie nur in Versen wie den angeführten zugelassen, wo die Cäsur vernachlässigt und deshalb die Verbindung der Reihen eine innigere ist. Vor einer Cäsur lässt sich die Auflösung der vierten Thesis nur in wenigen Versen nachweisen, Nub. 1047: ἐπίςχες, εὐθὺς γάρ ϲε μέϲον | ἔχω λαβὼν ἄφυκτον, Thesmoph. 542: εἶτ' εἶπον ἀγίγνωϲκον ὑπὲρ | Εὐριπίδου δίκαια, 567: ἀλλ' ἐκποκιῶ ϲου τὰϲ ποκάδαϲ | Μ. οὐ δὴ μὰ Δία ϲύ γ' ἅψει, Nub. 1063:, πολλοῖϲ. ὁ γοῦν Πηλεὺϲ ἔλαβε | διὰ τοῦτο τὴν μάχαιραν.

Wie im Trimeter, so gestatten die Komiker auch für den Tetrameter die Zulassung eines k y k l i s c h e n A n a p ä s t e s an Stelle des Iambus, nicht blos in Eigennamen, sondern auch in andern Wörtern. Doch gilt hierbei als Gesetz, dass der Anapäst nur in dialogischen, niemals aber in melisch vorgetragenen Tetrametern vorkommt und daher überall von der Parodos ausgeschlossen ist. Auch in den dialogischen Partieen ist die Zulassung desselben auf die drei ersten Tacte der ersten Reihe und die zwei ersten Tacte der zweiten Reihe beschränkt, er kann daher nur an den Stellen eintreten, welche eine Auflösung der Thesis gestatten:

⏒ ⏖ ⏑ ⏖ ⏒ ⏖ ⏑ – | ⏒ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ –

Wie der Tribrachys, so findet sich auch der Anapäst ausnahmsweise an der vierten Stelle zugelassen, Ran. 912: Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην | τὸ πρόϲωπον οὐχὶ δεικνύϲ, Ran. 932. 937. Ein kyklischer Anapäst an der dritten Stelle der zweiten Reihe kommt nur in Einem Beispiele vor, Thesmoph. 547: ἐγένετο Μελανίππαϲ ποιῶν Φαίδραϲ τε· Πενελόπην δέ, cf. schol. ad h. l. τοῦτο μόνον τὸ τετράμετρον ἰαμβεῖον ἀνάπαιϲτον ἔχει τὸν παραλήγοντα, ἄξιον οὖν αὐτὸν τηρῆϲαι.

Prokatalektischer und dikatalektischer Tetrameter.

Schon bei den ältesten Lyrikern wird der iambische Tetrameter in der Mitte asynartetisch gebildet. So entstehen die Verse:

akat. Tetr.	⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓
prokat. Tetr.	⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
katal. Tetr.	⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓
dikat. Tetr.	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

Die Terminologie der antiken Metrik nennt die asynartetischen iambischen Verse ἀϲυνάρτητα ἀντιπαθῆ, vgl. § 22. — Da die Cäsur

am Ende der ersten Reihe wie in den Primärformen bis auf wenige Ausnahmen gewahrt wird, so scheint es, als ob die fehlende Arsis nicht durch τονή der vorhergehenden Thesis, sondern durch Leimma compensirt wird; wo keine Cäsur statt findet, da muss natürlich die τονή eintreten, durch welche die anslautende Thesis der ersten Reihe zum Chronos trisemos gedehnt wird.

Den prokatalektischen Tetrameter gebraucht Archilochus in den Iobacchen fr. 119: Δήμητρος ἁγνῆς καὶ κόρης | τὴν πανήγυριν cέβων. Eine Nachahmung findet sich bei Aristophanes in der Exodos der Vögel v. 1755:

Π. Ἕπεcθε νῦν γάμοιcιν, ὦ φῦλα πάντα cυννόμων
 πτεροφόρ', ἐπί τε πέδον Διὸς καὶ λέχος γαμήλιον.
 Ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, cὴν χεῖρα, καὶ πτερῶν ἐμῶν
 λαβοῦcα cυγχόρευcον· αἴρων δὲ κουφιῶ c' ἐγώ.
Χ. (Τήνελλα καλλίνικος ὦ) ἀλαλαλαί, ἰὴ Παιών,
 τήνελλα καλλίνικος, ὦ δαιμόνων ὑπέρτατε.

Durch Interpunction zerlegen sich diese Verse in drei distichische Strophen, die zwei ersten von Peisthetairos, die letzte vom Chore gesungen. Im vorletzten Verse haben wir den Refrain τήνελλα καλλίνικος ὦ eingeschoben, da auch an dieser Stelle ein Tetrameter erfordert wird (vgl. die Wiederholung desselben Refrains am Schlusse der Acharner). Auffallend ist die Vermeidung der irrationalen Arsen, die sonst überall in den Iamben und Trochäen der Komödie sehr häufig sind. — Das Archilocheische τήνελλα deutet auf eine beabsichtigte Nachahmung des Archilochus, auch die Situation des jubelnden Hochzeitszuges entspricht ganz einem iobacchischen Thiasos, und gerade in dergleichen fröhlichen Processionen scheinen die asynartetischen iambischen Tetrameter ihre eigentliche Stelle gehabt zu haben.

Der dikatalektische Tetrameter wird von den Komikern in der Parodos an Stelle des gewöhnlichen katalektischen Tetrameters gebraucht und wie dieser monodisch vom Chorführer, oder im monodischen Amoibaion vorgetragen. So folgen in der Parodos der Wespen v. 248 auf 18 katal. Tetrameter 25 dikatalektische*), abwechselnd vom Chorführer und dem Knaben gesungen:

Π. τὸν πηλόν, ὦ πάτερ πάτερ, τουτονὶ φύλαξαι.
Χ. κάρφος χαμᾶθέν νυν λαβὼν τὸν λύχνον προβύcειν.

*) d. i. 3 hexastichische Strophen, dann wieder 3 hexastichische Strophen und 1 heptastichische Epodos.

Die Cäsur ist zweimal vernachlässigt, v. 252. 265. Ebenso werden in der Parodos der Ranae zwischen den Chorstrophen asynartetische Tetrameter des Chorführers gesungen, 349 ff., 440. Da in dieser ganzen Parodos des Mystenchores die Rhythmen der volksthümlichen dimetrischen und dionysischen Festzüge nachgeahmt werden (vgl. § 46), so ist es wahrscheinlich, dass auch die hier vorkommenden dikatal. Tetrameter ein in jenen Culten herkömmliches Maass waren, in analoger Weise, wie sich auch für die prokatal. Tetrameter derselbe Ursprung darbot. Hierzu passt es völlig, dass Aristophanes jenes Metrum im Anfange der zweiten Parabase der Wolken gebraucht, v. 1113: χωρεῖτέ νυν. οἶμαι δέ cοι ταῦτα μεταμελήcειν.

§ 46.

Iambische Strophen und Hypermetra der Lyrik und Komödie.

Ausser den stichischen Formen haben sich die Iamben des systaltischen Tropos zu Strophen und Hypermetra entwickelt, die wie jene durch das Vorwalten der irrationalen Arsen und die seltene Zulassung der asynartetischen Bildung charakterisirt sind und hierdurch den iambischen Strophen der Tragödie als ein streng gesondertes Metrum gegenübertreten. Der Ursprung dieser durchgängig sehr einfachen Bildungen aus dem demetrischen und dionysischen Culte lässt sich mit ziemlicher Sicherheit aus Ran. 384 ff. nachweisen; eben daher erklärt sich auch der doppelte Gebrauch als Spottgesänge und Jubellieder in der Komödie.

Im allgemeinen lassen sich in der Composition der hierher gehörigen Metra zwei Grundformen unterscheiden, die strophische Verbindung von Trimetern und Dimetern und die hypermetrische Verbindung von Dimetern. Die distichische Verbindung eines Trimeters und Dimeters ist ein häufiges Maass bei Archilochus, der dasselbe hauptsächlich für skoptische Poesieen gebraucht zu haben scheint, fr. 92:

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράcω τόδε;
   τίς cὰς παρήειρε φρένας;
ἃς τὸ πρὶν ἠρήρειcθα· νῦν δὲ δὴ πολὺς
   ἀcτοῖcι φαίνεαι γέλως*).

*) Von Mar. Victor. 106 und schol. Hephaest. 150 als ein einziger Vers (Pentametrum) angesehn. Nachgeahmt von Horat. epod. 1—10 u. s.

Ob Archilochus auch den Trimeter mit dem katal. Dimeter verband, eine Form, deren sich Aristophanes Acharn. 1222. 1224 bedient, lässt sich aus fr. Ammon. 123 nicht mit Sicherheit bestimmen: ἔχουcα θαλλὸν μυρcίνης ἐτέρπετο | ῥοδέης τε καλὸν ἄνθος. Dasselbe Princip der Bildung, jedoch in einer entwickelteren Form, zeigen zwei Strophen in dem Mystenchore der Ranae, in welchem Aristophanes ohne Zweifel die in Demeter- und Iacchosgesängen üblichen Metra nachbildet, und in denen zugleich neben der eigentlichen religiösen Feier der skoptische Charakter jener Cultusgesänge deutlich hervortritt. In der eigenen Strophe v. 416 ff., die achtmal wiederholt wird, gehen dem Trimeter zwei katal. Dimeter voraus:

βούλεcθε δῆτα κοινῇ
cκώψωμεν Ἀρχέδημον,
ὃc ἑπτέτηc ὢν οὐκ ἔφυcε φράτοραc;

in der zweiten Strophe v. 398, welche dreimal wiederholt wird, ist ein Dimeter von vier Trimetern umschlossen, von denen der letzte, als Epiphonem in allen Strophen wiederkehrende akatalektisch, die drei ersten katalektisch sind:

Ἴακχε πολυτίμητε, μέλοc ἑορτῆc
ἥδιcτον εὑρών, δεῦρο cυνακολούθει
πρὸc τὴν θεὸν καὶ δεῖξον ὡc
ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνειc.
Ἴακχε φιλοχορευτά, cυμπρόπεμπέ με.

Voraus gehen zwei antistrophisch respondirende Hypermetra 383. 389 und es ist hiernach mehr als wahrscheinlich, dass auch das iambische Hypermetron eine typische Form der demetrischen und dionysischen Cultuslieder war:

Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων
ἄναccα, cυμπαραcτάτει,
καὶ cῷζε τὸν cαυτῆc χορόν·
καί μ' ἀcφαλῶc πανήμερον
παῖcαί τε καὶ χορεῦcαι.

Die metrische Bildung der iambischen Hypermetra erklärt sich aus dem Gebrauche als demetrischer und dionysischer Processionslieder von selbst. Wie nämlich der Marsch eine gleichmässige und continuirliche, nicht durch Pausen unterbrochene Bewegung erfordert, so schliessen sich auch im Hypermetron gleiche Reihen

(katalektische Dimeter) ohne Pause, Hiatus und Syllaba adiaphoros continuirlich an einander, und erst am Ende des Hypermetrons tritt ein katalektischer Dimeter und mit ihm eine Verspause ein. Dieselbe Bedeutung als Marschrhythmus hat auch das ganz analog gebildete anapästische Hypermetron (vgl. § 36), von dem sich das iambische nur durch den bewegteren diplasischen Tact, wie er den ausgelassenen dionysischen und demetrischen Festzügen entspricht, unterscheidet. Die Komödie hat sich der iambischen Hypermeta mit gleicher Vorliebe wie des aus derselben Quelle entstammenden iambischen Trimeters und Tetrameters bedient und dieselben auf zweifache Weise verwandt, einmal als Abschluss der dialogischen iambischen Tetrameter und sodann als melische Strophen mit antistrophischer Responsion, ein Unterschied, wodurch zugleich die metrische Bildung bedingt wird.

Das **dialogische Hypermetron** nimmt in der Komödie einen festen sehr significanten Platz ein: es steht nur in syntagmatischen Partieen der Epeisodien nach einer Partie iambischer Tetrameter, denen es in der Ausdehnung der Reihen rhythmisch gleichkommt und einen effectvollen Abschluss verleiht. Die continuirliche Folge der Reihen, die ohne Pause und Ruhepunct sich drängen und fast in Einem Athemzuge (ἀπνευστί) vorgetragen werden, bezeichnen hier eine im höchsten Grade bewegte und exaltirte Stimmung und sind der passende Rhythmus eines heftig erbitterten Wortwechsels, in welchem die Streitenden mit grösster Raschheit ihre Vorwürfe häufen und der Antwort ohne Einhalt stets eine neue Antwort entgegensetzen. Je länger das Hypermetron, desto grösser der rhythmische Effect, der durch zahlreiche Auflösungen der Thesen zum Culminationspuncte geführt wird. So sind die iambischen Hypermetra wahre Bravourstücke für die Schauspieler, die hier ihre ganze Zungenfertigkeit zeigen können. Dabei wird der allzu strenge Gang des Rhythmus durch irrationale Arsen gebrochen und der Rede des gewöhnlichen Lebens näher geführt, in Uebereinstimmung mit dem Inhalte, der sich vorzugsweise in der Darstellung niedrig komischer Scenen bewegt. Hierher gehört Equit. 367. 442 der Streit zwischen Kleon und Allantopoles, Nub. 1385. 1446 zwischen Vater und Sohn — in beiden Scenen stehen zwei Hypermetra antisyntagmatisch gegenüber, aber ohne Responsion in der Zahl der Reihen —, ferner Lysistr. 383 der Streit zwischen Männern und Weibern, und endlich Equit.

911, Nub. 1089 (der Dikaios und Adikos), Ran. 871 (Euripides und Aeschylus), wo die ethische Bedeutung des iambischen Hypermetrons durch den antisyntagmatischen Gegensatz eines würdevoll gehaltenen anapästischen Hypermetrons besonders scharf hervortritt*). Ueberall steht das iambische Hypermetron mit den voransgehenden iambischen Tetrametern im engsten Zusammenhange; Nub. 1386. 1445, Equit. 440 findet nicht einmal ein Satzende statt, und wir dürfen hieraus schliessen, dass der Vortrag wie bei den Tetrametern kein melischer, sondern ein declamatorischer war. Ein durchgängiges Gesetz ist, dass auf die Tetrameter stets nur ein einziges Hypermetron folgt mit einem einzigen katalektischen Dimeter als Schlussreihe, aber mit Ausnahme des kleinen Hypermetrons Nub. 1386 stets unter mehrere Personen vertheilt; Equit. 367 wird sogar bis auf die 7 Schlussreihen Dimeter und Dimeter in Wechselrede vorgetragen. Den akatalektischen Dimetern werden häufig eine oder mehrere iambische Dipodieen beigemischt, am häufigsten vor der Schlussreihe, Equit. 380. 455. 940, Nub. 1098. 1102. 1104**). Ran. 1001; am Ende des Hypermetrons steigert sich die Raschheit und es tritt daher an der vorletzten Stelle der kürzeste iambische Rhythmus ein. Auch der Trimeter Equit. 442 ist in Dipodie und Dimeter

φεύξει γραφὰς
ἑκατονταλάντους τέτταρας

abzutheilen. Iambische Trimeter finden sich nur zwischen den Tetrametern und dem Hypermetron Nub. 1085—1088. Die einzelnen Reihen werden meist durch Wortende von einander gesondert, jedoch nicht durchgängig, Equit. 375. 378. 445. 912. 915. 927. 936. 937. 939, Ran. 980. Weil sich die Reihen ohne Verspause an einander schliessen, so ist die Auflösung der Schlussthesis der inlautenden Dimeter gestattet, Equit. 831, Nub. 1386. 1388. 1389. Wie im iambischen Tetrameter des Dialogs, so kann auch im Hypermetron der Iambus mit dem Anapäst vertauscht werden, im Anlaut der Reihe: Equit. 371. 372. 442. 917, Nub. 1098, im Inlaut Equit. 445: ἐκ τῶν ἀλιτηρίων cέ φη-, 453: παῖ' αὐτὸν

*) Als weitere Beispiele iambischer Hypermetra bei den Komikern liessen sich anführen Crates Ther. fr. 4, Aristoph. Daidal. fr. 10, Ameipsias Konnos fr. 4, doch ist keines hiervon gesichert.

**) Die beiden letzten Reihen können auch anders abgetheilt werden.

ἀνδρικώτατα καί, 921: τῶν ῥᾳδίων, ἀπαρυστέον, Ran. 984: τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν, 987: ποῦ τὸ σκόροδον τὸ χθιζινόν. Auch diese Zulassung des Anapästes zeigt, dass der Vortrag kein melischer war.

Die melischen Hypermetra der Komödie unterscheiden sich von den dialogischen sowohl durch grössere metrische Strenge wie durch grössere Mannigfaltigkeit in der Composition. Der kyklische Anapäst an Stelle des Iambus ist nicht verstattet, und deshalb muss Acharn. 860 Κρατῖνος εὖ (oder αὖ) κεκαρμένος μοιχὸν μιᾷ μαχαίρᾳ anstatt des bisherigen Κρατῖνος ἀεὶ κεκαρμένος geschrieben werden. Der Gebrauch ist ein doppelter. Sie dienen a) ihrem Ursprunge aus dem dionysischen und demetrischen Cultus getreu als Processionslieder, meist mit religiösem Inhalt*), b) als frohe Jubellieder, eine Bedeutung, die sich ebenfalls jenem Ursprunge anschliesst. Mit Ausnahme der Monodieen wie Acharn. 265 findet überall antistrophische Responsion statt, die sich indes nicht auf die irrationale Arsis und Auflösung erstreckt. Fast überall sind mehrere kleinere Hypermetra in eine Strophe vereinigt, oder ein Hypermetron ist mit Tetrametern verbunden, oft treten auch selbstständige katalektische Dimeter analog den freieren anapästischen Hypermetra hinzu. So besteht Acharn. 1008. 1037 aus zwei Hypermetra von je 3 Reihen, die durch 2 Tetrameter getrennt sind:

Χ. ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, | μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας, | ἄνθρωπε, τῆς παρούσης.
Δ. τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας | ὀπτωμένας ἴδητε;
Χ. οἶμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν. | Δ. τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.
Χ. ἤκουσας ὡς μαγειρικῶς | κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς | αὑτῷ διακονεῖτε.

Acharn. 929. 940 enthält drei gleiche Hypermetra von 3 Dimetern und einem Monometer, die beiden letzten Hypermetra durch zwei katalektische Dimeter getrennt. τοῦτον λαβών im letzten Hypermetron der Strophe ist Glosse.

Χ. πῶς δ' ἂν πεποιθοίη τις ἀγγείῳ τοιούτῳ χρώμενος | κατ' οἰκίαν | τοσόνδ' ἀεὶ ψοφοῦντι;

*) Dahin gehört Ran. 383 demetrischer Festzug der Mysten, das Phallophorienlied Acharn. 263, der Festzug der Thesmophoriazusen v. 969 und das Marschlied der Ekklesiazusen 483, sowie auch vielleicht Lysistr. 273 (Zug auf die Akropolis) und Pax 512.

Δ. ἰσχυρόν ἐστιν, ὦγάθ', ὥστ' | οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴπερ
ἐκ ποδῶν | κάτω κάρα κρέμαιτο.
Χ. ἤδη καλῶς ἔχει σοι.
Β. μέλλω γέ τοι θερίδδειν.
Χ. ἀλλ', ὦ ξένων βέλτιστε, συνθέριζε καὶ πρόβαλλ' ὅποι | βούλει φέρων | πρὸς πάντα συκοφάντην.

Ekklesiaz. 483 enthält zwei Hypermetra, das eine von 3, das andere von 5 Reihen, mit einem vorausgehenden und 4 schliessenden Tetrametern. — In Acharn. 263 enthält das erste Hypermeton 3 Reihen, das zweite 6 Reihen ohne auslautende Katalexis; darauf folgen noch 3 Trimeter:

Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου, ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά,
ἕκτῳ σ' ἔτει προσεῖπον ἐς τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς· πολλῷ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ
Φαλῆς Φαλῆς, κλέπτουσαν εὑρόνθ' ὡρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ Φελλέως μέσην λαβόντ'
ἄραντα, καταβαλόντα, καταγιγαρτίσαι, Φαλῆς Φαλῆς.
ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίῃς, ἐκ κραιπάλης
ἕωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρυβλίον·
ἡ δ' ἀσπὶς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

Eine fernere Eigenthümlichkeit der melischen Hypermetra besteht in der Epimixis des logaödischen Prosodiakons mit akatalektischem oder katalektischem Ausgange:

◡ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – und ◡ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑̲

Der Grund dieser Verbindung ist offenbar die Bedeutung des Prosodiakons als Processionsrhythmus (vgl. Cap. 4), durch welche er mit dem iambischen Hypermetron in innerer Verwandtschaft steht. Acharn. 836 (vier mal wiederholt) erscheint nach zwei Trimetern ein Hypermetron, in welchem das katalektische Prosodiakon statt des katalektischen Dimeters den Schluss bildet. — Thesmoph. 969. 977 folgen auf ein Hypermetron von drei Reihen zwei katalektische Prosodiaka, zwei katalektische Dimeter und endlich ein Trimeter mit katal. Dimeter (oder, wie man ebenfalls abtheilen kann, ein zweites Hypermetron von zwei Dimetern und einer Dipodie):

πρόβαινε ποσὶ τὸν Εὐλύραν | μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον
Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἁγνήν.

χαῖρ', ὦ Ἑκάεργε,
ὄπαζε δὲ νίκην.
Ἥραν τε τὴν τελείαν
μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός,
ἣ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ
κλῇδας γάμου φυλάττει.

Pax 856. 911 gehen zwei durch einen Tetrameter getrennte Hypermetra von je zwei akatal. und einem katal. Prosodiakon voraus, es folgen zwei Tetrameter und ein iambisches Hypermetron von sechs Reihen, darunter ein Monometer. — Aehnlich ist die nicht hypermetrische Strophe Nub. 1345. 1391, in welcher drei Trimeter mit drei katalektischen Prosodiaka verbunden sind.

An die melischen Hypermetra schliesst sich eine andere Form iambischer Strophenbildung in der Komödie an. Das Grundelement bilden **iambische Tetrameter, zu denen sich einzelne Dimeter, jedoch ohne hypermetrische Verbindung** hinzugesellen, so dass auch am Ende des einzelnen Dimeters Hiatus und Syllaba anceps verstattet ist. Zwei auf einander folgende akatal. Dimeter sind gewöhnlich zum akatal. Tetrameter vereint. Im Gebrauche und Inhalt kommen diese Strophen mit den melischen Hypermetren überein. Die einfachste Bildung dieser Art ist **Pax** 1305—1310 = 1311—1315, wo ein Dimeter in der Mitte von vier Tetrametern steht. Aehnlich die drei Strophen in der **Parodos des Plutos** α' 290. 296: vier Tetrameter, deren letztem ein akatal. Tetrameter mit Hiatus vorhergeht, βληχώμενοί τε προβατίων αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη | ἕπεσθ' ἀπεψωλημένοι· τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε. β' 302. 309: drei Tetrameter und nach dem zweiten und dritten ein Dimeter, worauf als Schluss ein Trimeter mit katal. Dimeter folgt *). γ' 316: zwei akatal. Tetrameter von zwei katal. Tetrametern umschlossen. Pax 508—519 folgt auf vier Tetrameter ein anapästischer Monometer als alloiometrische Reihe und sodann zwei katal. Dimeter, von denen ein akatal. Tetrameter mit auslautender Syllaba anceps umschlossen wird.

ἄγε νυν ἄγε πᾶς.
καὶ μὴν ὁμοῦ 'στιν ἤδη·
μή νυν ἀνῶμεν, ἀλλ' ἐπεντείνωμεν ἀνδρικώτερον.
ἤδη 'στι τοῦτ' ἐκεῖνο.

*) Kann auch als Hypermeter mit Monometer aufgefasst werden.

Eine Reihe von Interjectionen, deren rhythmisches Maass sich schwer bestimmen lässt, bildet den Schluss der Strophe. — Neben den katal. und akatal. Tetrametern werden noch dikatal. Tetrameter gebraucht (s. § 45). So sind Equit. 756. 836 von fünf Tetrametern der zweite und dritte asynartetisch, ebenso gehen in Lysistr. 256 —265=271—280 zwei dikatalektisch gebildete Tetrameter voraus, auf welche ein akatalektischer Tetrameter, zwei Dimeter und dann wieder wie im Anfange ein dikatalektischer Tetrameter folgt:

οὐ γάρ μὰ τὴν Δήμητρ' ἐμοῦ ζῶντος ἐγχανοῦνται.
ἐπεὶ οὐδὲ Κλεομένης, ὅς αὐτὴν κατέσχε πρῶτος,
ἀπῆλθεν ἀψάλακτος, ἀλλ' ὅμως Λακωνικὸν πνέων
θὤπλ' ᾤχετο παραδοὺς ἐμοί,
[σμικρὸν] ἔχων πάνυ τριβώνιον,
πινῶν, ἀπαράτιλτος, ῥυπῶν, ἕξ ἐτῶν ἄλουτος.

§ 47.

Die iambischen Strophen der Tragiker.

Die tragische Chorpoesie kommt mit der Lyrik Pindars darin überein, dass sie nur zwei Strophengattungen einen ausgedehnteren Gebrauch zu Theil werden lässt. Die eine dieser Strophengattungen ist durch grössere Mannigfaltigkeit der metrischen Elemente und durch einen bewegteren subjectiv freien Charakter bezeichnet: sie begreift die gemischten dactylo-trochäischen Strophen, deren Metrum ungeachtet mancher durch die Verschiedenheit des tragischen und hesychastischen Tropos bedingten Stylverschiedenheiten der Tragödie und Lyrik gemeinsam ist (vgl. III, 2). Die zweite Strophengattung ist durch streugere, fast typische Formen und durch den kraftvollen Ernst des Rhythmus charakterisirt: in der Lyrik gehören hierher die dactylo-epitritischen (die sogenannten dorischen), in der Tragödie die iambischen Strophen, denen bei Aeschylus und zum Theil auch noch bei Euripides dieselbe Stellung und Bedeutung und dieselbe häufige Anwendung zu Theil geworden ist wie den dorischen Strophen bei Pindar, wenngleich weder im Metrum noch im ethischen Charakter eine nähere Verwandtschaft zwischen beiden vorhanden ist. In der metrischen Bildung kommen die iambischen Strophen der Tragödie am meisten mit den tragisch-trochäischen Strophen überein, während sie

den iambischen Strophen der Komödie ebenso fern stehen wie die trochäischen Strophen der Tragödie den trochäischen Strophen und Hypermetra der Komödie. Die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des Metrums sind folgende:

1. Die nothwendigen Bestandtheile einer jeden iambischen Strophe sind die Hexapodie und Tetrapodie; neben ihnen hat die Pentapodie einen ziemlich häufigen Gebrauch, während der Tripodie und Dipodie nur eine seltene Anwendung zu Theil wird.

2. Die iambische Arsis ist eine rationale Silbe im Gegensatze zu den Iamben der Komödie, in welcher die Irrationalität der Arsen vorwaltet; auch als anlautende Anakrusis wird fast durchweg eine Kürze gebraucht. Hierdurch erhalten die iambischen Strophen der Tragödie einen strengen dreizeitigen Rhythmus, ohne retardirende Zeiten, die der „μεγαλοπρέπεια“ und dem „δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες“ des tragisrhen Tropos (Euclid. 21. Aristid. 31) widerstreben würden.

3. Durch die häufige Anwendung der in- und auslautenden Katalexis erhält die iambische Strophe ausdrucksvolle gedehnte Chronoi trisemoi, welche sowohl für die andachtsvolle Erhebung des Gemüths wie für den tragischen Schmerz den entsprechenden rhythmischen Ausdruck bilden. Nur wenn man die inlautende Katalexis festhält, lässt sich die metrische Einheit und der rhythmische Bau der Strophe erkennen, und man wird dann nicht mehr in ihr eine bunte Mischung iambischer, antispastischer, dochmischer, anakrusisch-cretischer Verse erblicken.

Auch in ihrem ethischen Charakter stehen die iambischen Strophen den trochäischen am nächsten, aber sie unterscheiden sich von ihnen durch die grössere Lebendigkeit des Rhythmus, die ihnen durch die anlautende Arsis verliehen wird (Aristid. 98), und vermögen deshalb die verschiedensten Stimmungen und Situationen auszudrücken. Voll tieferen Ernstes als die Logaöden und Glyconeen sind sie bald der Rhythmus edler Hoheit und Würde, bald sind sie, durch Katalexen und Auflösung modificirt, der Träger bewegterer Gefühle und durchlaufen die ganze Scala der tragischen Stimmungen von milder Wehmuth und dumpf resignirendem Schmerze bis zum leidenschaftlichen Pathos, niemals aber überschreiten sie die Grenzen des Maasses, im strengen Gegensatze zu den weichlichen Ionici und den gewaltig wogenden Dochmien. Von den Monodieen sind sie bis auf Orest. 960 ausgeschlossen, sie gehören nur dem eigentlichen Chorliede oder

dem Threnos an; das Chorlied erheischt ruhigere Rhythmen, der Threnos grössere Bewegung, die sich namentlich in zahlreichen Auflösungen und in dem Fernhalten der Verspausen zeigt. Die klagereiche Parodos der Choephoren ist dem Threnos analog gebildet.

Iambische Primärformen.

1. Akatalektische Reihen. Die häufigsten Reihen der iambischen Strophen, aus denen sich zugleich die meisten übrigen als metrische Variationen entwickelt haben, sind die akatalektische Hexapodie und Tetrapodie.

Supplic. 590, 3. 4: οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κάτω.
πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος.

Die irrationalen Arsen sind sehr selten, doch ist es unrichtig, wenn man sie durch Veränderung des Textes gänzlich zu entfernen sucht, wie dies Hermann für Aeschylus gethan hat. Sie finden sich in Hexapodieen: Pers. 1054, 3. 1066, 3; Suppl. 776, 6; Agam. 304, 10. 437, 6. 475, 3; Choeph. 423, 8; Eurip. Electr. 1206, 2. 4; Hiket. 778, 4; Troad. 1302, 10, In Tetrapodieen Supplic. 808, 1. 5; Sept. 778, 3; Hercul. fur. 598, 7. Die Auflösung der Thesen ist in Strophen bewegteren Inhalts sehr gebräuchlich, besonders in Kommatien; nicht selten findet sie in derselben Reihe drei bis vier mal statt; antistrophische Responsion wird hierbei von Aeschylus mehr als von Euripides beobachtet, in Hexapodieen: Pers. 1038, 6; Suppl. 111, 1 (drei Auflösungen). 132, 2. 475, 9. 763, 5 (vier mal); Choeph. 42, 5. 428, 1. 3. 4. 5. 6. 8; Eumen. 550, 4; Alcest. 213; Androm. 464, 1. 479, 3. 1197, 1. 3. 5; Electr. 1206, 2. 4. 5; Hercul. 408, 7; Hiket. 598, 5. 619, 1. 824, 2. 7. 1123, 6. 1154, 1. 2; Orest. 960, 2. 3; Troad. 1302, 10 (zugleich mit irrationaler Arsis), in Tetrapodieen: Pers. 1014, 5; Supplic. 111, 2 (drei mal). 808, 5 (mit Syllaba anceps); Septem 778, 2; Agam. 218, 3. 475, 10; Choeph. 23, 7; Hercul. fur. 408, 6; Hiket. 918, 2. 4; Troad. 54, 9. 10. 11. 551, 2. 7 (aufgelöste Schlussthesis). 1302, 11. 12 (aufgelöste Schlussthesis).

Neben den Hexapodieen und Tetrapodieen erscheint die Pentapodie als drittes rhythmisches Element, jedoch ungleich seltener, Septem 766 (mit Auflösung); Agam. 403, 5. 765, 3; Suppl.

590, 3. 4 (?); Eurip. Electr. 1221, 1. 2 (?)) Eine irrationale Arsis im Inlaut der Pentapodie ist nicht nachzuweisen.

Die iambische Tripodie wird nur als Anfang oder Schluss einer rhythmischen Periode zugelassen und wird in ihrer Anwendung wie eine alloiometrische Reihe behandelt. Agam. 192, 6: ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ; Agam. 218, 6. 763, 3; Alcest. 213, 1; Septem 778 (mit zwei Auflösungen).

Die iambische Dipodie ist aus diesen Strophen so gut wie ausgeschlossen, da sie wegen ihrer geringen rhythmischen Ausdehnung der tragischen Megaloprepeia nicht angemessen ist; sie erscheint nur in Interjectionen und sonstigen bewegten Exclamationen der Kommatien, während sie in den leichter gehaltenen Strophen der Komödie häufig ist. Pers. 1054, 2: ἄνι' ἄνια ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑; Sept. 874, 1 ἰὼ ἰώ (?); Alcest. 213, 8 ὦναξ Παιάν, ant. ἰδοὺ ἰδού.

2. Katalektische Reihen. Ihre rhythmische Messung ist durch die alten Musikreste gesichert, S. 156. Die vorletzte Silbe ist ein χρόνος τρίσημος, eine dreizeitige und deshalb unauflösbare Länge, die Schlusssilbe ist eine Thesis und deshalb gewöhnlich lang:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏒

Die iambische Katalexis ist nichts anderes ein Ausfall der Arsis nach der vorletzten Thesis. Die Tragödie macht von ihr eine häufige Anwendung, aber gewöhnlich nur da, wo auch im Anfange der Reihe eine inlautende Katalexis eingetreten ist, und so kommt es, dass katalektisch-iambische Primärformen gerade nicht häufig sind: Hexapodie Agam. 367, 3; Choeph. 21, 3; Troad. 1302, 2. 13 (mit 3 Auflösungen). Tetrapodie Pers. 1066, 4. 5; Supplic. 5; Septem 832. 415; Eurip. Supplic. 598, 9. 793, 3; Orest. 960, 3. Pentapodie Pers. 1054, 4 (mit Auflösung); Agam. 238, 4 (?). 367, 2. Durch die gedehnte Länge an vorletzter Stelle wird der Charakter der Reihe ruhig; hiermit stimmt, dass die Auflösung als Ausdruck einer grössern Bewegung so gut wie ausgeschlossen ist und nur in den beiden bezeichneten Reihen nachgewiesen werden kann.

Aus den genannten iambischen Primärformen sind die übrigen nicht alloiometrischen Reihen in den iambischen Strophen des tragischen Tropos durch inlautende Katalexis hervorgegangen,

die entweder am Ende einer Dipodie, oder nach der ersten Thesis, oder endlich nach der ersten und zweiten Thesis zugleich eintritt. So entstehen drei Klassen asynartetisch gebildeter Iamben, die wir nunmehr im einzelnen näher zu behandeln haben, indem wir dabei zugleich die bisher über die Natur dieser Reihen aufgestellten Ansichten besprechen, die eine von Hermann Elem. II, 20 und ZAW. 1835. S. 380—403 und Weissenborn de versib. iamb. antispast. 1834, die andere von Böckh ind. Berol. aestiv. 1827 und Gotthold in Jahn J. 1828, 1 S. 269—280.

Iambische Reihen mit prokatalektischen Dipodieen.

Die häufigste Art der inlautenden Katalexis wird durch prokatalektische Bildung der inlautenden oder auslautenden Dipodieen bewirkt; die inlautende Thesis an den geraden Stellen wird hierdurch zu einem τρίσημος, der metrischen Form nach erscheint die Reihe als eine diiambisch-trochäische oder diiambisch-cretische. Alle diese Formen sind, wie schon oben bemerkt, nur metrische Variationen der iambischen Hexapodie, Pentapodie und Tetrapodie; sie lassen fast alle zugleich auslautende Katalexis zu. Am häufigsten hat sie Aeschylus gebildet, und gerade auf ihnen beruht die grössere Mannigfaltigkeit, die seine Strophen vor den Euripideischen auszeichnet. Die einzelnen Formen sind folgende:

1. Hexapodie. Da die Reihe aus drei Dipodieen besteht, so ist auch die inlautende Katalexis eine dreifache, nach der ersten Dipodie, oder nach der zweiten Dipodie, oder nach beiden zugleich. Nur die erste dieser drei Formen wird auch mit katalektischem Auslaute gebraucht:

akatal. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – katal. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⊔ –
a. ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – b. ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ –, ⏑ ⊔ –
c. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ –
d. ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ –

a) Katalexis nach der zweiten Thesis, sehr selten mit Auflösungen: Pers. 1002, I βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγρόται cτρατοῦ; Pers. 1066, 3 (mit Aufl.); Septem 947, 1. 7. 8; Agam. 238, 5. 403, 7. 8. 475, 6. 8. 11. 737, 1. 1530, 3; Choeph. 405, 3. Eurip. Hiket. 598, 4. 798, 2. 7. 8. 1123, 4 (m. Aufl.); Orest. 960, 9; Troad. 1302, 3.

b) Katalexis nach der zweiten Thesis, mit auslautender Katalexis verbunden (oder, was dasselbe ist, Synkope

nach der zweiten und fünften Thesis), noch häufiger als die entsprechende akatalektische Form: Supplic. 590, 5 σπεῦσαι τι τῶν βούλιος φέρει φρήν; Supplic. 698, 2. 3. 6; Septem 947, 10; Agam. 192, 1. 2. 218, 1. 2. 4. 5. 218, 2. 238, 6. 403, 6. 1530, 1. 2. 4; Choeph. 405, 5. 423, 11. 434, 1. 2. 5. 639, 2. 5; Eumen. 550, 2; Alcest. 872, 1; Androm. 464, 3. 1197, 13; Electr. 1206, 6; Hercul. fur. 408, 2. 8; Hiket. 71, 8. 778, 6. 1139, 2; Orest. 960, 10; Troad. 577, 2. 1302. 1302, 6. Mit Einer Auflösung Pers. 1003, 6; Androm. 1197, 13. Mit zwei Auflösungen Troad. 1302, 7 (διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ).

c) Katalexis nach der vierten Thesis, nur einige mal bei Euripides: Hiket. 798, 9 ἀίετέ μου. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη; Hiket. 1139, 1; mit zwei Auflösung Troad. 1302, 9 (ἀγόμεθα φερόμεθ'. ἄλγος ἄλγος βοᾷς).

d) Katalexis nach der zweiten und vierten Thesis (metrische Form: anakrusischer Trimeter creticus). Auflösung findet nicht statt: Supplic. 95, 2 ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς; Supplic. 287, 1; Agam. 238, 1. 367, 4. 403, 1. 11. 437, 1 (?); Eurip. Hiket. 918, 3.

II. Tetrapodie. Hier ist nur eine prokatalektische Dipodie an zweiter Stelle möglich, mit oder ohne auslautende Katalexis:

akatal. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ ⏓ katal. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏓
a. ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⏓ b. ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑

a) Die akatalektische Form (metrisch ein anakrusischer Dimeter creticus), eines der häufigsten Elemente in den iambischen Strophen der Tragiker: Pers. 1002, 2 βεβᾶσιν, οἵ, νώνυμοι; Pers. 1002, 4. 5; Supplic. 698, 4. 5. 776, 4; Sept. 287, 4, 5. 734, 1. 4. 5. 832, 3. 874, 1. 947, 6, 9; Agam. 367, 5. 6. 437, 2 (?). 3. 4. 475, 1. 2, 5. 7. 763, 1; Choeph. 405, 4. 423, 7. 9. 10. 434, 3. 4. 623, 4; Eumen. 38, 1; Hercul. fur. 408, 4. 5; Hiketid. 71, 3. 4. 5. 778, 2. 798, 1. 824, 8. 9. 10. 918, 1; Troad. 511, 10. Auflösungen finden sich Hiket. 824, 1. 3. 5. 6 (ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ).

b) Die katalektische Form, in welcher nach der zweiten und dritten Thesis eine Synkope eingetreten, so dass zwei dreizeitige und eine zweizeitige Thesis unmittelbar auf einander folgen: Eum. 381, 1 τε μνήμονες, σεμναί; Eum. 381, 3; Eurip. Hiket. 778, 3. 824, 4.

III. Pentapodie. Auch hier sind zwei Formen möglich, eine akatalektische und katalektische, aber nur die letztere lässt sich nachweisen:

akatal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒ katal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
[a. ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏒] b. ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏒

Aber auch die katalektische Form, von den Alten περίοδος genannt, ist nur in wenigen Beispielen gesichert: Agam. 403, 9 πάρεστι σιγὰς ἀτίμους; Eur. Hiket 824, 11 δώματα λιποῦσ' ἦλθ' Ἐρινύς; Agam. 238, 3 (?). 367, 11 (?).

Nach der gegebenen Uebersicht der hierher gehörenden Formen haben wir die von der unsrigen abweichende Messung G. Hermann's zu besprechen. Hermann a. a. O. sieht die unter a und b angeführten Formen (die unter c und d genannten sind ihm entgangen) als Zusammensetzungen von zwei iambischen Reihen an, von denen die erste stets ein hyperkatalektischer Dimeter sein soll:

⏑ ⏒́ ⏑ – –, ⏑ ⏒́ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏒́ ⏑ – –, ⏑ ⏒́ ⏑ – ⏑

Das Eigenthümliche dieser Auffassung liegt darin, dass die fünfte Silbe als Arsis gefasst wird. Zuerst trat Böckh in der praef. ind. lection. Berol. aestiv. 1828 der Messung Hermann's entgegen. Die Thatsache, dass die fünfte Silbe stets lang, die fünfte stets kurz ist, führte ihn darauf, in der vierten Silbe eine Thesis zu erblicken, und er fasste daher jene Verse als Zusammensetzungen aus einer diiambischen und einer trochäischen Reihe:

⏑ ⏒́ ⏑ – ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑
⏑ ⏒́ ⏑ – ⏒́ ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ ⏒́ ⏑ – ⏒́ ⏑ – ⏑

Ueber die Messung der vierten Silbe erklärt er sich an der genannten Stelle nicht weiter, nach seiner allgemeinen Theorie über die Verbindung einer mit Thesis auslautenden und mit Thesis anlautenden Reihe (Metr. Pind. p. 79) würde nach der vierten Silbe eine Pause zu statuiren sein. Was Weissenborn de versibus iambico-antispasticis 1834 p. 25 ff. gegen Böckh's Auffassung einwendet, scheint uns unbegründet, und wir können Hermann's Ausspruche Epit. p. 13 *recte iudicavit Hermannus Weissenborn* keineswegs beistimmen. Mit Böckh's Ansicht kom-

men die Zeugnisse der Alten völlig überein. So wird der Vers Aristoph. Av. 636:

θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ –

von dem metrischen Scholiasten gemessen: ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ, ebenso Aristoph. Nub. 1155:

βοάν, ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ –

ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς. Vgl. auch Schol. Orest. 968. 979. Die metrische Tradition der Alten gibt hier die richtige Abtheilung, die den Bestimmungen der Rhythmiker analog ist. Bei Hermann's Auffassung dagegen ist die erste Reihe des Verses stets ein unrhythmisches Megethos, denn ein μέγεθος ὀκτάσημον ist nach Aristoxenus nur im γένος δακτυλικόν wie ⏑ ⏑ – ⏑ ein errhythmisches, aber nicht bei einer Diairesis

⏑ – | ⏑ – | – ⏑ – ⏑ ⏑ –
(8) (9)
3 3 2

Die vierte Länge kann demnach nur eine Thesis sein, nach welcher die folgende Arsis synkopirt, d. h. durch keine besondere Silbe ausgedrückt ist. Ob die Arsis durch eine Pause (hier ein Leimma) oder durch τονή der vorausgehenden Länge ersetzt wird, darüber geben die Rhythmiker keine directe Auskunft, die Musiker bedienen sich vielmehr des Leimmazeichens gradezu zum Ausdruck des χρόνος τρίσημος, wie in der Notirung der Hymnen des Mesomedes, und es ist gleichgültig, ob wir das Schema des letzten Verses schreiben

⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

oder ⏑ – ⏑ – ∧ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Aber es kann wohl keine Frage sein, dass eine Pause in allen den Fällen nicht eintreten kann, wo zwischen der vierten und fünften Silbe eine Worthrechung statt findet. Und ausserdem lehren die Nachrichten der Alten über den ethischen Charakter der Rhythmen, dass ein Leimma an jener Stelle nicht an seinem Orte ist. Denn die Leimmata (κενοὶ βραχεῖς) machen die Rhythmen ἀφελέστεροι und μικροπρεπεῖς (Aristid. 98) und sind daher von den iambischen Strophen der Tragiker auszuschliessen, die vor allen übrigen der Ausdruck der tragischen Megaloprepeia, eines hohen tragischen Pathos sind. Deshalb müssen wir die

vierte Länge als einen χρόνος τρίσημος παρεκτεταμένος ansehen, ebenso wie die vorletzte Silbe in der iambischen Katalexis

⏑ – ⏑ ⊔ ⏑ – ⏑ ⊔ –

obwohl wir nicht behaupten wollen, dass nicht auch bisweilen bei einem Wortende und namentlich bei einer grösseren Interpunction statt der Tone ein Leimma gebraucht worden sei.

Noch in einem andern Punkte müssen wir von Böckh abweichen. Böckh zerlegt den Vers in zwei Reihen:

⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑

die einander völlig coordinirt sind, eine jede mit einer gleich gewichtigen Hauptthesis. Aber dies wird durch die Nachrichten der Rhythmiker nicht bestätigt, von denen Aristides vielmehr den letzten Vers als einen einzigen ῥυθμὸς σύνθετος (mit einer einzigen Hauptthesis) auffasst. Vgl. darüber den ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου des Aristid. Bd. I S. 112 Nr. 30. Auch die Eurhythmie führt zu diesem Resultate, dass jeder iambische Vers mit katalektischem Inlaute ebenso wie der katalektisch auslautende Vers eine einheitliche Reihe bildet: die asynartetisch gebildete Hexapodie steht der vollständigen Hexapodie, die asynartetisch gebildete Tetrapodie der vollständigen Tetrapodie in der eurhythmischen Responsion völlig gleich.

Iambische Reihen mit anlautender katalektischer und folgender prokatalektischer Dipodie.

(Hermann's antispastische Verse.)

Wie sich mit dem prokatalektischen Diiambus des Inlautes ein katalektischer Diiambus im Auslaute verbinden kann, so kann ihm auch ein katalektischer Diiambus vorangehen. Dann folgen im Anfange der Reihe drei Thesen, ohne durch Arsen vermittelt zu sein, unmittelbar aufeinander, die beiden ersten als gedehnte trisemoi, die dritte als disemos. Der Rhythmus erhält einen noch ruhigeren, erhabenern Charakter, der auf den höchsten Grad gesteigert wird, wenn die Reihe katalektisch ausgeht und somit vor der Schlussthesis noch eine dritte Katalexis hinzutritt. Die Auflösung der zweizeitigen Thesis ist deshalb von diesen Reihen fern gehalten und nur einmal in den Troades zugelassen. Die einzelnen Formen sind folgende:

I. **Hexapodie:**

akatal. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – katal. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⌴ –
prokatal. ⏑ –́ ⌴ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – trikatal. ⏑ –́ ⌴ – ⏑ –, ⏑ ⌴ –

a) **Dikatalektische Form:** Supplic. 776, 1 ἰὼ γᾶ βοῦνις ἔνδικον σέβας; Pers. 1066, 10; Sept. 766, 1; Agam. 192, 5; Choeph. 405, 1; Androm. 464, 4; Hercul. fur. 408, 1; Hiket. 598, 3. 619, 3. 1139, 5; Orest. 960, 5. Mit einer Auflösung Troad. 1302, 1 ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.

b) **Trikatalektische Form:** Supplic. 590, 1 ὑπ' ἀρχᾶς δ' οὔτινος θοάζων; Supplic. 590, 2. 698, 1; Pers. 1014, 7; Sept. 287, 3. 947, 3; Agam. 192, 4. 367, 1. 9. 10. 737, 3. 1530, 6; Choeph. 623, 7; Eumen. 550, 5; Androm. 464, 5. 1197, 2. 4; Hiket. 598, 10. 1139, 9; Troad. 577, 1.

II. **Tetrapodie:**

akatal. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – katal. ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –
prokatal. ⏑ ⌴ – – ⏑ – trikatal. ⏑ ⌴ ⌴ –

a) **Dikatalektische Form:** Supplic. 103, 1 ἰδέcθω δ' εἰς ὕβριν; Agam. 367, 7. 8; Choeph. 21, 5; Hiket. 619, 5. 6; Troad. 577, 3. 4.

b) Die **trikatalektische Form** lässt sich in den iambischen Strophen der Tragiker nicht nachweisen, doch wird sie als alloiometrische Reihe in den Strophen der Tragiker beigemischt, Eumen. 956, 4.

III. **Pentapodie:**

akatal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – katal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –
prokatal. ⏑ ⌴ – – ⏑ – ⏑ – |trikatal. ⏑ ⌴ ⌴ – ⏑ ⌴ –|

Die prokatalektische Form ist nur in zwei Beispielen nachzuweisen, die katalektische gar nicht: Choeph. 42, 3 μ' ἰάλλει δύcθεος γυνά. Agam. 403, 4 βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν.

Auch die vorliegenden Reihen sind bisher anders gemessen. G. Hermann sah in ihnen antispastische Verse und bestimmte ihre Messung so:

⏒ ⏑́⏑ ⏑́⏑ ⏓ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏒ ⏑́⏑ ⏑́⏑ ⏓ ⏒ –́ ⏑ –́

wobei er annahm, dass die erse Thesis sehr häufig, die zweite selten aufgelöst würde. Hiergegen machte Böckh geltend, dass die vierte Silbe überall in den unverderbten Versen eine Länge

sei und schloss daraus mit Recht, dass sie als Thesis aufgefasst werden müsse. Die zweite Länge sah Böckh als die Arsis einer spondeischen Basis an und mass:

⏑ ⏑́ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Auch hier lässt sich für Böckh's Ansicht die Tradition der Alten geltend machen, die einen Vers wie Aristoph. Av. 629:

ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις

als die Verbindung eines äolischen Anapästen mit einer trochäischen Penthemimeres auffassen, vgl. schol.:

⏑ ⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

ἀσυνάρτητος ἐξ ἀναπαιστικῶν . . . πενθημιμερῶν· ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς. Während Hermann sonst die von den Alten überlieferte antispastische Messung glücklich beseitigt hat, wofür ihm die Nachwelt stets dankbar sein wird, so nimmt er sie hier sogar in solchen Versen an, wo sie nur Byzant. Scholiasten (Orest. 629) angenommen haben. Dass die vierte Silbe eine Thesis sei, wie Böckh und die alte Tradition lehrt, lässt sich durchaus nicht bezweifeln; was gegen Böckh vorgebracht ist, ist ohne Belang. Dagegen können wir mit Böckh's Messung der zweiten und dritten Silbe nicht übereinstimmen. Böckh erklärt die zweite Länge dadurch, dass er sie als Schluss einer selbstständigen Reihe ansieht,

⏑ ⏑́ – ⏑́ ⏑ – ⏑ –

Aber diese Auffassung steht in Widerspruch mit den antiken Rhythmikern, welche Böckhs und Hermanns sogenannte Basis nicht als eigne Reihe ansehen (vgl. Cap. 4), sondern sie mit den folgenden Tacten als einen einzigen ῥυθμός zusammenfassen. In einer sog. spondeischen Basis im Sinne der Neueren wechselt die zweite Länge mit einer Kürze, in den vorliegenden Versen aber ist die zweite Länge **niemals** anceps gebraucht, weder bei Aeschylus, noch bei Sophokles, noch bei Euripides, noch in den Nachahmungen der Komiker, und dies weist darauf hin, dass sie als Thesis steht. Wir stimmen daher in der Auffassung der vierten Silbe mit Böckh, in der der dritten mit Hermann überein. Beide Ansichten ergänzen sich gegenseitig; nur wenn sie vereinigt wer-

den, ist es möglich, die eurhythmische Composition der iambischen Strophen zu erkennen.

Hermann ⏓ ″ ⏗ – ⏑ ⏗″ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
Böckh ⏓ ″ – ″ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
richtige Messung ⏑ • ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

Rhythmisch steht die Reihe der iambischen Hexapodie völlig gleich und respondirt mit ihr in der eurhythmischen Periode. Das Verhältniss der beiden ersten Thesen zu einander hat bereits Hermann im ganzen richtig gefasst, indem er nach der zweiten eine Unterdrückung der Arsis annimmt; in demselben Verhältniss stehen aber auch die zweite und dritte zu einander: es ist das umfangreiche Princip der inlautenden Katalexis, welches hier zweimal zur Anwendung gekommen ist und zwei dreizeitige Längen erzeugt hat. Als Chronos trisemos kann weder die erste noch die zweite Thesis aufgelöst werden, Hermann's entgegenstehende Behauptung ist durchaus unbegründet. Als eine Auflösung sieht nämlich Hermann die Reihe

– ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –

an, welche in den iambischen Strophen der Tragiker nicht selten ist; die beiden Kürzen an zweiter und dritter Stelle, so meint er, sollen die Auflösung einer Länge sein. Bei dieser Auffassung ist aber die wahre Bedeutung des vorliegenden Verses verkannt, denn niemals respondirt derselbe antistrophisch mit der Reihe ⏒ – – – ⏑ – ⏑ – –, ja noch viel mehr, er hat stets eine feste Stelle in der Strophe, indem er nur als Abschluss einer Periode gebraucht wird, mit einem Worte, er gehört der Klasse der logaödischen oder choriambisch-logaödischen Verse an, die auch sonst grade als Epodika in den iambischen Strophen zugelassen werden. Die Beispiele sind: Pers. 1002, 6; Septem 778 flg.; Hiket. 619, 2. 1123, 3. 7. 1139, 7, überall das Ende einer Strophe oder eines durch Personenwechsel bezeichneten Abschnittes. Weit entfernt also, dass hier eine Auflösung statt findet, ist vielmehr der Vers als Choriambus mit trochäischer Tripodie aufzufassen. Das durchgreifende Gesetz, dass ein Trisemos unauflösbar ist, ist auch in den iambischen Strophen der Tragiker streng gewahrt, und grade aus der mangelnden Auflösung kann die Natur der Länge mit Sicherheit bestimmt werden.

Iambische Reihen mit anlautender katalektischer Dipodie.

Der katalektische Diiambus im Anlaute ist gewöhnlich mit einem folgenden prokatalektischen Diiambus verbunden (vgl. die vorausgehende Klasse); er findet sich aber bisweilen ohne denselben. Der erste Theil der Reihe erhält dadurch metrisch die Form eines Dochmius, mit dem er aber dem rhythmischen Werthe nach nichts gemein hat. Die zweite Länge im Dochmius ist zweizeitig und auflösbar, in den vorliegenden Versen dreizeitig und unauflösbar. Die drei ersten Silben im Dochmius enthalten zusammen fünf Chronoi protoi, in den vorliegenden Versen dagegen sechs. — Geht die Reihe katalektisch aus, so ist auch noch die vorletzte Thesis eine Trisemos.

Von einer prokatal. oder dikatal. Hexapodie dieser Art fehlt in den iambischen Strophen der Tragiker jedes Beispiel, nur die Tetrapodie, Pentapodie und Tripodie kommen in dieser Bildung vor. Auflösung der zweizeitigen Thesen findet fast nie statt.

I. Tetrapodie:

akatal.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	katal.	⏑ – ⏑ –, ⏑ ⊔ –
prokatal.	⏑ ⊔ –, ⏑ – ⏑ –	dikatal.	⏑ ⊔ –, ⏑ ⊔ –

a. **Prokatalektische Form:** Suppl. 134, 3; Septem 766, 2. 874, 3; Agam. 403, 2. 737, 2; Androm. 1197, 7.

b. **Dikatalektische Form** (metrisch ein dimeter bacchiacus): Sept. Thren. α 5; Troad. 586, 1, 2.

II. Pentapodie:

akatal.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – ⏑ –	katal.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ ⊔ –
prokatal.	⏑ ⊔ –, ⏑ – ⏑ – ⏑ –	dikatal.	⏑ ⊔ –, ⏑ – ⏑ ⊔ –

a. **Prokatalektische Form:** Pers. 548, 1; Sept. 734, 3; Choeph. 42, 2. 4; Troad. 582.

b. **Dikatalektische Form:** Alcest. 872, 6; Hiket. 798, 6. 12; 918, 7.

III. Tripodie, nur in der prokatalektischen Form, die metrisch mit dem Dochmius zusammenfällt:

⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⊔ – ⏑ –

Suppl. 134, 4; Sept. 778, 1. 947, 4 (mit Auflösung); Alcest. 213, 1.

Vereinigung der iambischen Reihen zu Versen.

Das Grundgesetz für die Versbildung der iambisch-tragischen Strophen besteht darin, dass die einzelne Reihe gern einen selbstständigen Vers bildet, im durchgreifenden Gegensatze zu den trochäisch-tragischen Strophen, in denen fast immer zwei oder mehrere trochäische Reihen zu einer Verseinheit verbunden werden. Die Ursache hiervon ergibt sich leicht. Die Vereinigung mehrerer iambischen Reihen zu einem langen Verse, wie sie in den iambischen Strophen der Komiker vorwaltet, beschleunigt den raschen Gang des iambischen Rhytmus: die Tragödie bedarf bei ihrem Pathos dennoch der Ruhe und Gemessenheit, sie muss dem eilenden Rhythmus durch häufige Verspausen gleichsam Zügel anlegen und daher die längeren Verse vermeiden. Anders in den trochäischen Strophen, wo durch die langen Verse die Zahl der gravitätischen Trisemoi erhöht wird, indem die auslautende Thesis der katal. trochäischen Reihe mit der anlautenden Thesis der folgenden Reihe zusammentrifft. Wo längere iambische Verse in der Tragödie vorkommen, da ist eine raschere Bewegung beabsichtigt, wie schon die hier vorwiegenden Auflösungen bezeugen; die ältere Tragödie macht daher weit seltener als die spätere davon Gebrauch.

Unter einer Bedingung jedoch lässt der tragische Tropos auch in den ruhigeren Stellen längere iambische Verse zu, nämlich dann, wenn diese so gebildet sind, dass durch die Verbindung zu einer Verseinheit eine katalektische Form und dadurch ein gewichtiger für die tragische Megaloprepeia geeigneter Chronos trisemos entsteht. Dies ist der Fall, wenn in der zweiten Reihe des Verses die anlautende Arsis unterdrückt, d. h. nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist; die Schlussthesis der vorausgehenden iambischen Reihe muss hier zugleich den Umfang der unterdrückten Arsis ausfüllen und deshalb zu einer dreizeitigen Länge ausgedehnt werden. Dem Metrum nach erscheint ein solcher Vers als ein iambisch-trochäischer*) und in der That ist er den längeren trochäichen Versen des tragischen Tropos durchaus analog:

*) Nach der Theorie der alten Metriker als ein ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές; auch die einfachen iambischen Reihen mit unterdrückter Arsis werden so genannt, vgl. § 22.



–́ ⏑ . ⏑ – ⏑ .   ́ ⏑   ⏑ ..
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Der Beweis für die von uns angenommene Messung ergibt sich unmittelbar aus den Sätzen der alten Rhythmiker über das errhythmische Megethos, vgl. § 12. — Am häufigsten werden zwei Tetrapodieen zu einem Verse vereint, doch kommen auch Verse von drei, ja selbst von vier tetrapodischen Reihen vor. Die Vereinigung von Tetrapodieen und Hexapodieen oder von Tetrapodieen und Pentapodieen ist weniger beliebt; am seltensten finden sich Tetrapodieen und Hexapodieen vereint.

a. Verse aus zwei Tetrapodieen (Octapodieen oder Tetrameter):

I. 1. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
2. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ –   –
3. ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
4. ⏑ –́   –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
5. ⏑ –́ ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
6. ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏑ –́   –   – ⏑ –

1) iambische Octapodie: ἄφαντα φανερὰ δ' ἐξέπραξας ἄχεα, φόνια δ' ὤπασας Eur. Electr. 1177, 2. 3; Hiket. 1122, 1; Troad. 511, 11. 12; Alcest. 213, 7; Soph. Electr. 1082, 5; Oed. Col. 534, 1; Agam. 763, 2; Choeph. 23, 6; Suppl. 808, 1. 3; Acharn. 1190, 2.

2) katal. iambische Octapodie: δυσάνεμον στόνῳ βρέμουσι δ' ἀντιπλῆγες ἀκταί Antig. 582, 8; Trach. 132, 3. 205, 13. 14; Eur. Hiket. 598, 8.

3) mit inlautendem prokatalektischen Diiambus: Eur. Hiket. 918, 1 ἰὼ τέκνον, δυστυχῆ σ' ἔτρεφον, ἔφερον ὑφ' ἥπατος; Oed. Col. 534, 2.

4) mit anlautendem katalektischen Diiambus: Septem 778, 1 ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων ἐγένετο μέλεος ἀθλίων γάμων; Troad. 551, 7.

5) mit prokatalektischem Diiambus am Ende beider Reihen: Sept. 287, 3 τὸν ἀμφιτειχῆ λεών, δράκοντας ὥς τις τέκνων; Sept. 704, 4. 882, 2; Antig. 354, 3.

6) mit katalektischem Diiambus an dritter und prokatalektischem Diiambus an vierter Stelle: Soph. Electr. 472, 8. 9 οὐ γάρ ποτ' ἀμναστεῖ γ' ὁ φύσας Ἑλλάνων ἄναξ.

II. 7. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
8. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ –   –
9. ⏑ –́ ⏑ –   ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –

10. ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ –
11. ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –   – ⏑ –
12. ⏑ –́   –   – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
13. ⏑ –́   –, ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ –   –

In allen diesen Versen beginnt das zweite Kolon mit prokatalektischem Diiambus.

7) ἢ λιccὰc αἰγίλιψ ἀπρόcδεικτοc οἰόφρων κρεμὰc Aesch. Suppl. 792, 3; Sept. 704, 5; Alcest. 213, 3; Oed. tyr. 190, 7; Antig. 582, 4.

8) zugleich mit katalektischem Auslaute: βαρεῖα δ' εἰ τέκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμα Agam. 205, 3; Sept. 374, 6.

9) zugleich mit prokatalektischem zweiten Diiambus: πόλιν διήκει θοὰ βάξιc· εἰ δ' ἐτητύμωc Agam. 475, 2; Suppl. 792, 3; Sept. 882, 3; Oed. tyr. 190, 1; Antig. 354, 5; Hercul. fur. 408, 3. 4; Hiket. 798, 1. 778, 2.

10) zugleich mit prokatalektischem zweiten und katalektischem vierten Diiambus: πῶc δ' οὔ; cτρατὸν μὲν τοcοῦτον τάλαc πέπληγμαι Pers. 1014, 1; Soph. Electr. 1082, 4; Oed. tyr. 190, 4; Eur. Hiket. 824, 1.

11) mit prokatalektischem zweiten und vierten Diiambus: ἔμελψεν. ἁγνὰ δ' ἀταύρωτοc αὐδᾷ πατρόc Agam. 238, 8.

12) mit katalektischem ersten und prokatalektischem zweiten Diiambus: δι' αἰῶνοc δ' ἰυγμοῖcι βόcκεται κέαρ Choeph. 23, 5; Oed. tyr. 190, 8.

13) mit katalektischem ersten und vierten Diiambus: κλόνουc λογχίμουc τε καὶ ναυβάταc ὁπλιcμούc Agam. 403, 2. 737, 2; Sept. 874, 3.

b. Verse von drei Tetrapodieen:

I. 1. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
2. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
3. ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –   –   –
4. ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ –   –   –
II. 5. ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
6. ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –, ⏑ –   –

1) iambische Dodekapodie: Troad. 511, 9. 10.

2) die fünfte Dipodie prokatalektisch: Sept. 842, 4.

3) die Schlussdipodie dikatalektisch: Eum. 381, 3.

4) dikatalektische Schlussdipodie und prokatalektischer zweiter Diiambus: Eum. 381, 1.

5) der zweite, dritte, vierte, fünfte Diiambus prokatalektisch:

Agam. 437, 1 ὁ χρυϲαμοιβὸϲ δ' Ἄρηϲ ϲωμάτων καὶ ταλαντοῦχοϲ ἐν μάχῃ δορόϲ.

6) Derselbe Vers katalektisch geschlossen: Sept. 287, 4 ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυϲευνάτοραϲ πάντρομοϲ πελειάϲ.

c. Verse von vier Tetrapodieen.

Troad. 551, 1. 2: πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περγάμων ἕδραϲ· βρέφη δὲ φίλια περὶ πέπλουϲ ἔβαλλε ματρὶ χεῖραϲ ἐπτοημέναϲ.

d. Verse aus einer Hexapodie und Tetrapodie:

I. 1. ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
II. 2. ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – –
3. ⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
4. ⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – –
5. ⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – –

1) Troad. 1302, 13: μέλαϲ γὰρ ὄϲϲε κατακαλύπ|τει θάνατοϲ ὅϲιον ἀνοϲίαιϲ ϲφαγαῖϲιν.

2) Eur. Electr. 1183: διὰ πυρὸϲ ἔμολον ἁ τάλαινα ματρὶ τᾷδ', ἅ μ' ἔτικτε κούραν. Hercul. fur. 408, 2.

3) Choeph. 623, 2: πόνων, ἀκαίρωϲ δὲ δυϲφιλὲϲ γαμήλευμ' ἀπεύχετον δόμοιϲ. Agam. 481.

4) Eum. 550, 1: ἑκὼν δ' ἀνάγκαϲ ἄτερ δίκαιοϲ ὢν οὐκ ἄνολβοϲ ἔϲται.

5) Agam. 403, 11: πόθῳ δ' ὑπερποντίαϲ φάϲμα δόξει δόμων ἀνάϲϲειν. Sept. 287, 1.

e. Zwei Tetrapodieen und Pentapodie mit zweitem, drittem, viertem, fünftem prakatalektischen Diiambus:

⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ –, ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Agam. 763, 1: δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυϲκάπνοιϲ δώμαϲιν, τὸν δ' ἐναίϲιμον τίει βίον.

Alloiometrische Reihen und Verse.

Die alloiometrischen Elemente sind in den iambischen Strophen des tragischen Tropos auf doppelte Weise gebraucht. Entweder bilden sie einen besonderen Theil der Strophe, oder — und dies ist bei weitem häufiger der Fall — sie sind einzeln unter die iambischen Reihen eingemischt, gewöhnlich in der

Weise, dass sie das Proodikon oder Epodikon eines Abschnittes oder sonst den Anfang oder Abschluss der Strophen bilden.

I. Trochäische Reihen. Wo sie mit einer vorausgehenden iambischen Reihe einen Vers ausmachen, ist dieser als ein iambischer Vers anzusehn, in welchem die anlautende Arsis der zweiten Reihe unterdrückt ist, vgl. oben. Viel seltener sind die Fälle, wo die trochäischen Reihen selbstständige Verse bilden, und hier müssen sie als alloiometrische Bestandtheile angesehen werden, welche etwa den in die trochäischen Strophen eingemischten iambischen Reihen und Versen analog stehn.

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ Choeph. 23, 4. 405, 2; Eur. Hiket. 768, 6. 918, 4.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – Eur. Hiket. 71, 6; Trach. 821, 3; Oed. tyr. 883, 8.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – Sept. 832, 1. 874, 2; Trach. 132, 2; Oed. tyr. 883, 1.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – – Aesch. Supplic. 792, 5; Troad. 1302, 7.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – Supplic. 792, 4; Choeph. 405, 3; Eur. Hiket. 1122, 5.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – Agam. 437, 4.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – Eur. Hiket. 619, 7.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Eur. Electr. 1177, 4; Antig. 354, 4; Oed. tyr. 883, 9.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Eur. Hiket. 71, 7.
–́ ⏑ – – ⏑ – Trach. 205, 1; Acharn. 1190, 1. 1198, 1. 1214, 2.
–́ ⏑ – ⏑ – – Trach. 205, 11.
–́ ⏑ – ⏑ – – Oed. tyr. 190, 6.
–́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – Alc. 213, 5.
– ⏑ – – Antig. 354, 7.

II. Logaödische und choriambische Reihen, hauptsächlich Pherekrateen oder Glykoneen, haben ihre eigentliche Stelle im Ausgange der Strophe oder Periode. So bilden zwei Pherekrateen den Schluss von Pers. 548, drei Pherekrateen Pers. 1014, ein erster Pherekrateus Pers. 1038, Choeph. 436, ein Priapeus Eum. 550, ein Glykoneus und zwei Pherekrateen Suppl. 808, drei Pherekrateen mit einem Glykoneus Agam. 367. 403. 437, Hercul. fur. 408, ähnlich Eur. Electr. 1221, ein anakrusischer Adonius Oed. tyr. 883. Ebenso ist die nur am Schlusse eines Abschnittes vorkommende aus einem Choriambus und einem Ithyphallicus bestehende Reihe verwandt, welche rhythmisch der Hexapodie respondirt und oben näher erörtert ist (S. 516). Die innerhalb einer Periode zugelassenen logaödischen Reihen sind gewöhnlich, nach Analogie der iambischen, mit Anakrusis und

dipodischer Synkope gebildet, so die Reihe ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – Pers. 1014, 3. 4, ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – Pers. 1014, 2.

Eine andere Verwendung der logaödischen Reihen in den iambischen Strophen besteht darin, dass sie eine eigne Periode bilden, so dass die Strophe in zwei Theile, einen iambischen und einen logaödisch-choriambischen zerfällt. Gewöhnlich sondert die Interpunction beide Theile scharf von einander und namentlich trifft bei Aeschylus der Wechsel der alloiometrischen Perioden mit einem dem Rhythmus entsprechenden Wechsel des Inhaltes zusammen. Sehr bestimmt tritt dies Agam. 192, 6—8, Agam. 218, 6—10, Sept. 911, 5—7 hervor, wo besonders in den gewaltsamen choriambischen Versen die dort geschilderte heftige Bewegung des Gemüthes ihren rhythmischen Ausdruck findet, im scharfen Gegensatze mit der vorausgehenden iambischen Periode.

Den häufigsten Gebrauch von der Epimixis logaödischer Reihen macht Sophokles, der die meisten seiner iambischen Strophen mit zwei oder drei Versen dieses Metrums einleitet, s. unten.

III. Daktylische und anapästische Reihen sind fast gänzlich ausgeschlossen. Bei Aeschylus lässt sich mit Sicherheit nur ein einziger anapästischer Tetrameter nachweisen als Schluss von Sept. 874, zwei dactylische Tripodieen neben einer iambischen als Schluss von Sept. 478, eine dactylische Pentapodie mit spondeischem Ausgange als vorletzter Vers von Choeph. 23; — bei Euripides eine dactylische Tetrapodie mit aufgelöster dritter Thesis Androm. 479, 4, eine Hexapodie Hiket. 798, 10, eine Tripodie im letzten Verse von Troad. 589; — bei Sophokles erscheinen dactylische Reihen: Oed. Col. 534, 5; Trach. 205, 7. 8; ein Parömiacus Oed. tyr. 190, 5; Trach. 821, 2. Ionische Reihen sind nur zweimal gebraucht, Aeschyl. Agam. 737, 5. 6; 437, 7—9, wo sie selbstständige Perioden bilden, durch Interpunction von den übrigen Versen gesondert. Als Dochmien sah man bisher die Iamben der dritten Klasse an (mit katalektischem Diiambus im Anlaut), die aber mit den Dochmien nur die äussere metrische Form gemein haben und sich rhythmisch völlig von ihnen unterscheiden. Andere für Dochmien gehaltene Reihen sind erste Pherekrateen. So häufig auch die dochmischen Verse mit Iamben verbunden werden,

so haben wir doch kein einziges sicheres Beispiel, dass in den iambischen Strophen der Tragiker Dochmien zugelassen sind, denn auch Eumen. 381, 4. 5 darf nicht unbestritten hierher gerechnet werden.

Gebrauch der iambischen Strophen bei den einzelnen Dramatikern.

Die iambischen Strophen haben für die tragische Chorpoesie des Aeschylus etwa dieselbe Bedeutung wie die dorischen Strophen für die Lyrik Pindars, keiner anderen Form hat sich Aeschylus so häufig bedient, keine andere charakterisirt so sehr den gewaltigen Ernst seines tragischen Pathos. Die Kunst, mit der der grosse Tragiker aus den einfachen Formen immer neue und wieder neue Gebilde geschaffen hat, ist in der That bewundernswerth und lässt Alles, was Sophokles und Euripides auf diesem Gebiete geleistet, weit hinter sich zurück. Aber niemals ist es eine blosse bunte Mannichfaltigkeit, was Aeschylus uns vorführt; bis ins Einzelnste hinein ist es überall ein durchdachtes, nach festen Normen gearbeitetes Kunstwerk. Besonders charakteristisch ist die Stelle, welche Aeschylus seinen iambischen Strophen angewiesen hat. Entweder ist nämlich das ganze Canticum in iambischen Strophen gehalten, was sonst bei Aeschylus mit keinem anderen Metrum geschieht, — oder die iambischen Strophen bilden den Schluss des Canticum. Zu der ersten Klasse gehört die Parodos der Choephoren 22—53: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′, das dritte Stasimon der Supplices 776: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′, die folgende Strophe gehört bereits dem folgenden Kommation an, das erste Stasimon des Agamemnon 367: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′, die drei ersten Strophenpaare durch einen gemeinschaftlichen metrischen Refrain in Pherekrateen und Glykoneen vereint, und der Threnos der Halbchöre und der beiden Schwestern in den Septem 874—960: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′; 961—1004: α′ β′ β′ γ′. Zu der zweiten Klasse gehören alle übrigen iambischen Strophen des Aeschylus. Fünf iambische Strophen schliessen den Threnos der Perser v. 1002 nach drei vorausgehenden anapästischen Strophen, vier iambische Strophen das erste Stasimon der Septem v. 734 nach einem vorausgehenden ionischen Strophenpaare, drei iambische Strophen die Parodos des Agamemnon v. 192, zwei iambische Strophen das zweite Stasimon des Agamemnon v. 737 und das erste Stasimon der Choephoren

v. 623, eine iambische Strophe die Parodos und das erste Stasimon der Eumeniden v. 331. 396, und das zweite und dritte Stasimon der Supplices v. 590. 689, Aehnlich der erste Chorgesang der Supplices v. 95 und der Threnos der Perser v. 1002, wo die iambischen Strophen ebenfalls am Ende erscheinen, doch so, dass dort noch eine trochäische, hier noch eine glykoneische Strophe folgt. Dass wir es hier mit einem festen Gesetze der Aeschyleischen Kunst zu thun haben, kann nicht bezweifelt werden. Der Beginn des Chorgesanges ist ruhig gehalten, erst im Fortgange des Liedes wird der Gesang zu einem gewaltigen Pathos fortgerissen und gerade dies Ethos ist es, für welches die iambischen Strophen der eigentliche rhythmische Ausdruck sind. Ueber den Gebrauch der alloiometrischen Elemente, über die Auflösung und die Verbindung der Reihen zu Versen war bereits oben die Rede. Die eurythmische Anordnung der Reihen ist stets gewahrt, doch ist die Periodologie weniger kunstreich und verschlungen als in den Strophen der objectiven Lyriker, entsprechend der einfachen Grossartigkeit der Aeschyleischen Poesie, der die einfach klaren und durchsichtigen Formen am meisten zusagen. Indess fehlt es auch nicht an sehr kunstvoll gebildeten mesodischen und palinodischen Perioden.

Nächst Aeschylus hat sich am meisten Euripides der iambischen Strophen bedient. Es könnte diese Thatsache auffallend erscheinen, da Euripides sich in Ton, Anschauung und Stil von Aeschylus weit entfernt, allein sie erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, dass die iambischen Strophen Aeschyleischer Manier eine typische Form der tragischen Metrik überhaupt blieben; Euripides schloss sich hier in der Metrik dem Herkömmlichen an, ohne neue künstlerische Formen zu schaffen, während Sophokles seinen eigenen Weg ging und das iambische Maass nach individuellen Principien umgestaltete. Euripides hat sich die Technik des Aeschylus vollkommen angeeignet, ohne aber dessen Mannigfaltigkeit und die Freiheit der rhythmischen Variation zu erreichen, so dass es leicht ist, bloss nach dem Metrum eine Euripideische von einer Aeschyleischen Strophe zu unterscheiden. Die Euripideischen sind im ganzen einfacher, ohne den grossen Wechsel im Gebrauch der Synkope; Mischung alloiometrischer Reihen und Perioden ist seltener, Auflösung und Zulassung irrationaler Arsen häufiger. Die Strophen haben eine weitere Aus-

dehnung, der eurhythmische Bau ist untadelhaft. Das Aeschyleische Gesetz, nach welchem entweder das ganze Lied oder der Schluss des Liedes aus iambischen Strophen besteht, ist auch von Euripides beobachtet. Fast durchweg sind die melischen Partieen der Hiketides in Iamben gehalten: die Schlussstrophe im Chorikon des Prologs, welcher zwei ionische Strophenpaare vorausgehen, das erste Stasimon (α′ α′ β′ β′), das zweite Stasimon (778—793), der Threnos des dritten Epeisodion (798. 837 α′ α′ β′), das darauf folgende Chorikon 918—924, der Threnos in der Exodos (1123—1165 α′ α′ β′ β′ γ′ γ′). Die Iamben sind hier der Ausdruck leidenschaftlich bewegten Flehens, welches die Grundstimmung dieser Tragödie ausmacht. Ausserdem bilden sie bei Euripides die Schlussstrophe des ersten Stasimons im Hercules furens (408—441), den Schlussthrenos der Elektra 1177, die Parodos und den Threnos im ersten Epeisodion der Troades, so wie den Schlussthrenos derselben Tragödie, endlich den Schlusskommos der Andromache 1197. Das Aeschyleische Gesetz der Stellung ist bloss Androm. II. Stas. verletzt, wo auf ein iambisches ein dactylo-trochäisches Strophenpaar folgt; indess hat das dem Euripides eigenthümliche dactylo-trochäische Metrum überhaupt mit dem iambischen dasselbe Ethos, vgl. III. 1. C. Auch in den nicht erhaltenen Stücken muss Euripides häufig das iambische Maass gebraucht haben, cf. Alcmäon fr. 9, Alexand. fr. 9. 18, Andromed. fr. 7; eben darauf weisen auch die Parodieen des Euripides bei Aristophanes hin.

Dem milden Charakter des Sophokles sagte der hohe Kothurnton und das gewaltige Pathos der Aeschyleischen Iamben nicht zu, er mildert daher den bewegten Gang des Rhythmus durch eingemischte logaödische Reihen und schafft hierdurch eine neue Strophengattung, welche den gemischten dactylo-trochäischen Metren angehört (VI, 2), da der eigentliche Typus der tragischen Iamben zurücktritt. Nur in vier Strophen der erhaltenen Tragödien hat sich Sophokles den Normen der iambischen Strophen, wie sie Aeschylus ausgebildet und Euripides durchgängig befolgt hat, angeschlossen, nämlich in den Schlussstrophen zweier Parodoi (Oed. R. u. Trachin.) und in zwei Threnen Oed. Col. 534; Antig. 853). Unter den verlorenen Stücken war eine Strophe des Peleus in demselben Metrum gehalten, wie aus der Parodie dieser Strophe in Aristoph. Av. 851 hervorgeht

(§ 48. schol. Av. 851. 857). — Zu den iambischen Strophen ist auch das päanische Tanzlied Trach. 205 zu rechnen, welches indess in seiner metrischen Bildung von den tragischen Strophen vielfach abweicht und wahrscheinlich einer in der chorischen Lyrik üblichen iambischen Stilart angehört; am nächsten steht das Metrum den hyporchematischen Dactylo-Trochäen (Cap. 3 A).

Nachbildungen bei Aristophanes. Der Unterschied des tragischen und komischen Stils in den iambischen Strophen hatte sich zu einer so typischen und feststehenden Form herausgebildet, dass die Komiker mit bewusster Absicht des Effectes die tragischen Iamben in derselben Weise wie die Dochmien zur Parodie gebrauchen konnten. Das interressanteste Beispiel dieser Art ist der tragikomische Threnos am Schluss der Acharner, von welchem bereits der schol. v. 1190 bemerkt θρηνῶν παρατραγῳδεῖ: der arme zerschlagene Lamachos jammert in Rhythmen des strengsten tragischen Iambenstils, in häufigen Auflösungen und ohne irrationale Arsen, während die Spott-Iamben des behäbigen Dikaiopolis einen lässigeren Gang haben und sich mehr der Manier der Komödie anschliessen; der attische Zuschauer fühlte ohne Zweifel diese feine Komik der Rhythmen. In anderen hierher gehörigen Partieen parodirt Aristophanes eine bestimmte iambische Strophe eines Tragikers; er fängt mit einem bekannten Verse des Euripides oder Sophokles an und fährt dann in demselben Metrum, aber mit einem ganz unerwarteten komischen Inhalte fort, eine Manier, zu welcher die den Lyrikern nachgebildeten dactylo-epitritischen Strophen der Komödie die Parallele bilden (Cap. 3 B). So parodirt Nub. 1155 eine Stelle aus dem Peleus des Euripides (vgl. schol. παρὰ τὰ ἐκ Πηλέως Εὐριπίδου), eine Stelle, die auch Phrynichus in seinen Satyrn (fr. 4 Meineke) in ähnlicher Weise auf die komische Bühne gebracht hatte; so parodirt ferner das Chorlied im zweiten Epeisodion der Vögel (851) einen Chorgesang aus dem Sophokleischen Peleus (vgl. schol. 852. 857). Dem Metrum nach haben wir auch in Nub. 1206 und dem Kommation Av. 406 ff. Nachbildungen tragischer Iamben zu sehen, wenn uns gleich die Vorbilder von den Scholiasten nicht genannt werden. Wahrscheinlich gehört hierher auch das iambische Fragment aus dem Amphiaraos des Komikers Plato schol. Plut. 174 p. 618 Meineck.

Agam. Par. ε' 192—204 = 205—217.

πνοαὶ δ' ἀπὸ Cτρυμόνος μολοῦcαι
κακόcχολοι, νήcτιδες, δύcορμοι
βροτῶν ἄλαι, νεῶν τε καὶ πειcμάτων ἀφειδεῖc,
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖcαι
5 τρίβῳ κατέξαινον ἄνθος Ἀργείων.
ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ
χείματος ἄλλο μῆχαρ βριθύτερον πρόμοιcι
μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν, ὥcτε χθόνα βάκτροις
ἐπικρούcαντας Ἀτρείδας δάκρυ μὴ καταcχεῖν.

ς' 218—227 = 228—237.

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυccεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.
5 βροτοὺς θραcύνει γὰρ αἰcχρόμητις
τάλαινα παρακοπὰ
πρωτοπήμων. ἔτλα δ' οὖν
θυτὴρ γενέcθαι θυγατρὸς γυναικοποίνων πολέμων
ἀρωγὰν καὶ προτέλεια ναῶν.

ζ' 238—246 = 247—256.

βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει
κρόκου βαφὰς ἐς πέδον χέουcα
ἔβαλλ' ἕκαcτον θυτήρων
ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτῳ,
5 πρέπουcά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προcεννέπειν
θέλουc', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν. ἁγνὰ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς
φίλου τριτόcπονδον εὔποτμόν τ' αἰῶνα φίλως ἐτίμα.

Agam I. Stas. α' 367—384 = 385—402 ἀντ.

βιᾶται δ' ἁ τάλαινα πειθώ,
προβουλόπαις ἄφερτος ἄτας.
ἄκος δὲ πᾶν μάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,
πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, cίνος·
5 κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον
τρίβῳ τε καὶ προcβολαῖς
μελαμπαγὴς πέλει
δικαιωθείς, ἐπεὶ

Agam. Par. ε' 192—204 = 205—217.

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   ∸ ⏑ – ⏑ – –

⏑ ∸   –   – ⏑ – ⏑ –   –

5 ⏒ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ ∸ ⏑ – ⏑ –

∸ ⏑⏑ – ⏑ – – ∸ ⏑⏑ – ⏑ – ⏓

∸ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ∸ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ∸ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ∸ ⏑⏑ – ⏑ – –

ς' 218—227 = 228—237.

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –

⏑ ∸ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –

5 ⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –

⏑ ∸ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –

∸ ⏑ –   – ⏑ – –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑⏑ –   ⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑⏑ –

⏑ ∸   –   – ⏑⏑ – ⏑ – –

ζ' 238—246 = 247—256.

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –   –

5 ⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –   ∸ ⏑ –   – ⏑ –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ ∸ – – ⏑⏑ – ⏑ – –

Agam. I. Stas. α' 367—384 = 385—402 ἀντ.

⏑ ∸   –   – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –

5 ⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –

⏑ ∸   –   – ⏑ –

⏑ ∸   –   – ⏑ –

διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν
10 πόλει πρόστριμμ' ἄφερτον ἐνθείς.
λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις
θεῶν· τὸν δ' ἐπίστροφον τῶνδε
φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.

οἷος καὶ Πάρις ἐλθὼν ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν
15 ᾔσχυνε ξενίαν τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός.

β' 403—419 = 420—436.

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας
κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμούς,
ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθορὰν
βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν
5 ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον
τότ' ἐννέποντες δόμων προφῆται·
ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες.
πάρεστι σιγὰς ἀτίμους.
10 ἀλοιδόρορς, κάκιστ' ἀφειμένων ἰδεῖν.
πόθῳ δ' ὑπερποντίας φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.

εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν ἔχθεται χάρις ἀνδρί,
ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις ἔρραι πᾶσ' Ἀφροδίτα.

γ' 437—455 = 457—474.

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ
δορὸς
πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ
ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντήνορος σποδοῦ γεμίζων λέβητας
εὐθέτους.
5 στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄνδρα, τὸν μὲν ὡς
μάχης ἴδρις, τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ' ἀλλοτρίας
διαὶ γυναικός.
τάδε σῖγά τις βαΰζει.
φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρπει
προδίκοις Ἀτρείδαις.

10 οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος θήκας Ἰλιάδος γᾶς
εὔμορφοι κατέχουσιν· ἐχθρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυψεν.

⏑ –́ –   – ⏑ – ⏑ –   –
10 ⏑ –́ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   ⏓
⏑ –́   – ⏑ – ⏑ –   –   ⏓
–́ ⏑⏑ – ⏑ – –

–́ ⏓ – ⏑⏑ – –   –́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏓
15 –́ – – ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – –

β' 403 — 419 = 420 — 436.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –
⏑ –́   ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ –́   –   – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   –
10 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – –

–́ ⏓ – ⏑⏑ – –   –́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏓
–́ – – ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – –

γ' 437 — 455 = 457 — 474.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑ – –

10 –́ – – ⏑ ⏑ – – –́ – – ⏑ ⏑ – –
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ – – ⏑ ⏑ – –

Agam. II. Stasim. γ' 737—749 = 750—762.

παρ' αὐτὰ δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας,
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου,
μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.

5 παρακλίνουσ' ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος συμένα Πριαμίδαισιν,
πομπᾷ Διὸς ξενίου, νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

δ' 763—772 = 773—782 ἀντ.

Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν, τὸν δ' ἐναίσιμον τίει βίον.
τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνῳ χερῶν παλιντρόποις
ὄμμασι λιποῦσ', ὅσια προσέβαλε δύναμιν οὐ
σέβουσα πλούτου παράσημον αἴνῳ·
5 πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾷ.

Agam. Thren. ε' 1530—1536 = 1560—1566 Schlussstrophe.

ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεὶς
εὐπάλαμον μέριμναν
ὅπα τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
5 τὸν αἱματηρόν· ψακὰς δὲ λήγει,
δίκην δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγάνει βλάβης
πρὸς ἄλλαις θηγάναισι Μοῖρα.

Choeph. Parod. α' 23—31 = 32—41

ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβην
χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ
πρέπει παρηὶς φοινίοις ἀμυγμοῖς
ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ·
5 δι' αἰῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ.
λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,
πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

β' 42—54 = 55—65.

τοιάνδε χάριν ἀχάριτον, ἀπότροπον κακῶν,
ἰὼ γαῖα μαῖα, μωμένα
μ' ἰάλλει δύσθεος γυνά.
φοβοῦμαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν·

Agam. II. Stasim. γ' 737—749 = 750—762.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏒
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑

5 ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑⏑ –́ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
– –́ ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

δ' 763—772 = 773—782.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
5 –́ ⏑⏑ – ⏑ – –

Agam. Thren. ε' 1530—1536 = 1560—1566 Schlussstrophe.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ ... –

Choeph. Parod. α' 23—31 = 32—41.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – –
⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
5 ⏑ –́ – – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
–́ – – – – – – ⏑⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

β' 42—54 = 55—65.

⏑ –́ ⏑⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

5 τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι;
ἰὼ πάνοιζυς ἑστία,
ἰὼ κατασκαφαὶ δόμων.
ἀνήλιοι βροτοστυγεῖς
δνόφοι καλύπτουσι δόμους δεσποτῶν θανάτοισι.

Choeph. I. Stas. γ' 623—630 = 631—638.

ἐπεὶ δ' ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων
πόνων, ἀκαίρως δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ', ἀπεύχετον δόμοις
γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ,
5 ἐπ' ἀνδρὶ δᾴοις(ιν) ἐπικότῳ σέβας,
τίω δ' ἀθέρμαντον ἑστίαν δόμων
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν.

δ' 639—645 = 646—652.

τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος διανταίαν ὀξυπευκὲς οὐτᾷ
διαὶ Δίκας τὸ μὴ θέμις [γὰρ οὐ] λὰξ πέδοι πατούμενον,
τὸ πᾶν Διὸς σέβας παρεκβάντας οὐ θεμιστῶς.

Choeph. Thren. ϛ' 405—409 = 418—422.

ποῖ ποῖ δὴ νερτέρων τυραννίδες;
ἴδετε πολυκρατεῖς ἀραὶ
φθινομένων, ἴδεσθ' Ἀτρειδᾶν τὰ λοίπ' ἀμηχάνως
ἔχοντα καὶ δωμάτων
5 ἄτιμα. πᾶ τίς τράποιτ' ἄν, ὦ Ζεῦ;

ζ' 423—433 = 444—455.

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰηλεμιστρίας,
ἀπριγδόπληκτα πολυπλάνητα δ' ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα
5 ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπερρόθει
κροτητὸν ἀμὸν καὶ πανάθλιον κάρα.
ἰὼ ἰὼ δαΐα
πάντολμε μᾶτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς
ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ',
10 ἄνευ δὲ πενθημάτων
ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι.

Choeph. I. Stas. γ' 623—630 = 631—638.

δ' 639—645 = 646—652.

Choeph. Thren. ς' 405—409 = 418—422.

ζ' 423—433 = 444—455.

η' 434—438 = 439—443.

τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι.
πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἆρα τίσει
ἕκατι μὲν δαιμόνων,
ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν.
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

θ' 456—460 = 461—465.

σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις.
ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.
στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ' ἐπιρροθεῖ,
ἄκουσον ἐς φάος μολών,
5 ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.

Eumen. I. Stas. δ' 381—388 = 389—396.

μένει γάρ· εὐμήχανοι δὲ καὶ τέλειοι, κακῶν τε μνήμονες,
σεμναὶ
καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς,
ἄτιμ' ἀτίετα διόμεναι λάχη θεῶν διχοστατοῦντ' ἀναλίῳ λάμπᾳ,
δυσ(π)οδοπαίπαλα δερκομένοισι
5 καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς.

Eumen. III. Stas. 550—556.

ἑκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὢν οὐκ ἄνολβος ἔσται·
πανώλεθρος δ' οὔποτ' ἂν γένοιτο.
τὸν ἀντίτολμον δέ φαμι παρβάταν
τὰ πολλὰ παντόφυρτ' ἄγοντ' ἄνευ δίκας
5 βιαίως ξὺν χρόνῳ καθήσειν,
λαῖφος ὅταν λάβῃ πόνος θραυομένας κεραίας.

Alcest. I. Epeisod. 213—225 = 226—237.

Η. ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν πῶς πᾷ πόρος κακῶν
γένοιτο καὶ λύσις τύχας ἃ πάρεστι κοιράνοις;
ἔξεισί τις; ἢ τέμω τρίχα
καὶ μέλανα στόλ[μ]ον πέπλων ἀμφιβαλώμεθ' ἤδη;
5 Η. δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ', ἀλλ' ὅμως

Alcest. 213. Jeder Halbchor beginnt mit zwei Tripodieen (v. 1. 5) und zwei Tetrapodieen (v. 2. 6). Der erste Halbchor schliesst mit drei logaödischen Tetrapodieen (v. 3. 4), der zweite mit zwei Octapodieen, von denen zwei Tetrapodieen umschlossen werden. V. 9 halten die

η′ 434—438 = 439—443.

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ –
5 ⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

θ′ 456—460 = 461—465.

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ∸ ⏔ – ⏑ –   –

Eumen. I. Stas. δ′ 381—388 = 389—396.

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ ∸ ⏑ – – –

⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ ⏔ ⏑ ⏔ ⏑ – ⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ∸ ⏑ – –
∸ ⏔ – ⏔ – ⏔ – ⏑
5 ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Eumen. III. Stas. 550—556.

⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   ∸ ⏑ – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ ∸ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ ∸   –   – ⏑ – ⏑ –   –
∸ ⏔ – ⏑ – ⏑ –   ∸ ⏔ – ⏑ – –

Alcest. I. Epeisod. 213—225 = 226—237.

H. ⏑ ∸   – ⏑ ., – ∸ ⏑ – ⏑ –
⏑ ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   ∸ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ∸ ⏔ – ⏑ – ⏑ –
∸ ⏔ – ⏑ – ⏑ –   ∸ ⏔ – ⏑ –   –
5 *H.* ∸ ⏑ ∸ ⏑ –   ∸ ⏑ – ⏑ –

Herausgeber τοῦδ' ἐφεῦρες, wir dagegen die Worte καὶ νῦν für ein Glossem und lesen in der Antistrophe ὦ Φεραία χθὼν [τὰν] ἀρίσταν mit Auswerfung von τάν. Das Metrum der Reihe ist trochäisch wie v. 5.

θεοῖϲιν εὐχώμεϲθα· θεῶν γὰρ δύναμιϲ μεγίϲτα.
Η. ὦναξ Παιάν, ἔξευρε μηχανάν τιν' Ἀδμήτῳ κακῶν,
πόριζε δὴ πόριζε·
καὶ πάροϲ γὰρ τοῦδ' ἐφεῦρεϲ, [καὶ νῦν]
10 λυτήριοϲ ἐκ θανάτου γένου, φόνιον δ' ἀπόπαυϲον Ἅιδαν.

Androm. II. Stas. α' 464—470 = 471—478.

οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέϲω βροτῶν
οὐδ' ἀμφιμάτοραϲ κόρουϲ'
ἔριδαϲ † οἴκων δυϲμενεῖϲ τε λύπαϲ.
μίαν μοι ϲτεργέτω πόϲιϲ γάμοιϲ
5 ἀκοινώνητον ἀνδρὸϲ εὐνάν.

Androm. Schluss-Kommos 1197—1212 = 1213—1225.

ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· θανόντα δεϲπόταν γόοιϲ
νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω.
ΠΗ. ὀτοτοτοτοῖ· διάδοχα δ' ὦ τάλαϲ ἐγὼ
γέρων καὶ δυϲτυχὴϲ δακρύω.
5 ΧΟ. θεοῦ γὰρ αἶϲα, θεὸϲ ἔκρανε ϲυμφοράν.
ΠΗ. ἰὼ φίλοϲ, δόμον ἔλιπεϲ ἔρημον.
* ὤμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ
γέροντ' ἄπαιδα νοϲφίϲαϲ.
ΧΟ. θανεῖν θανεῖν ϲε, πρέϲβυ, χρῆν πάροϲ τέκνων.
10 ΠΗ. οὐ ϲπαράξομαι κόμαν,
οὐκ ἐπιθήϲομαι κάρᾳ
κτύπημα χειρὸϲ ὀλοόν; ὦ πόλιϲ πόλιϲ,
διπλῶν τέκνων μ' ἐϲτέρηϲε Φοῖβοϲ.

Electra Schlussthrenos α' 1177—1189 = 1190—1205. Antistr.

Ο. ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνηϲαϲ δίκαν,
ἄφαντα φανερὰ δ' ἐξέπραξαϲ ἄχεα, φόνια δ' ὤπαϲαϲ
λέχε' ἀπὸ γᾶϲ Ἑλλανίδοϲ. τίνα δ' ἑτέραν μόλω πόλιν;
τίϲ ξένοϲ, τίϲ εὐϲεβὴϲ ἐμὸν κάρα
5 προϲόψεται ματέρα κτανόντοϲ;

Androm. 464. V. 3 ist οἴκων verderbt, in der Antistrophe ist zu lesen ἄχοϲ ἐπ' ἄχει καὶ ϲτάϲιϲ πολίταιϲ.

Androm. 1197. Die bisherige Abtheilung dieses Strophenpaares in drei verschiedene Strophenpaare ist unrichtig. Die vier ersten Verse bilden eine stichische, die neun folgenden eine mesodische Periode. V. 1 und 3 schreiben wir mit den besten Codd. ὀτοτοτοτοτοῖ statt des vulgären ὀτοτοῖ ὀτοτοῖ, v. 6 das handschriftlich bestätigte ἰὼ statt ὦ. V. 7, der in der Antistrophe fehlt, muss eine Tetrapodie sein, etwa ὤμοι μοι, ταλαίφρονα statt des unmetrischen ταλαίπωρον ἐμέ.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏑ –

⏒ –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

–́ ⏑ – – – ⏑ – ⏓

10 ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –, ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – –

Androm. II. Stas. α' 464—470 = 471—478.

– ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –

⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

5 ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –

Androm. Schluss-Kommos 1197—1212 = 1213—1225.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –

5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – –

⏑ –́ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

10 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –

Electra Schlussthrenos α' 1177—1189 = 1190—1206.

O. ⏑ –́ – ⏑ – – – ⏑ –

⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ –, ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

5 ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏓

Elect. 1177. Orestes singt das erste mal nach einer proodischen Pentapodie zwei Octapodieen und zwei Hexapodieen in stichischer Folge, das zweite mal zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen, dazwischen Electra zwei Hexapodieen mit einer Tetrapodie als Epodikon. In dem strophischen Verse 1 sehen wir Ζεῦ als Glossem zu πανδερκέτα an und schreiben ἰὼ Γαῖα καὶ πανδερκέτα.

H. ἰὼ ἰώ μοι. ποῖ δ' ἐγώ; τίν' εἰς χορόν,
τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται νυμφικὰς ἐς εὐνάς;
O. πάλιν, πάλιν φρόνημα σὸν μετεστάθη [πρὸς αὔραν]·
φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότ' οὐ
10 φρονοῦσα, δεινὰ δ' εἰργάσω,
φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα.

Hiket. Prolog. γ' 71—78 = 79—86.

ἀγὼν ὅδ' ἄλλος ἔρχεται, γόος γόων
διάδοχος· ἀχοῦσιν προπόλων χέρες.
ἴτ' ὦ ξυνῳδοὶ κακοῖς,
ἴτ' ὦ ξυναλγηδόνες,
5 χορὸν τὸν Ἅιδας σέβει,
διὰ παρῇδος ὄνυχα λευκὸν
αἱματοῦτε χρῶτά τε φόνιον·
τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρῶσι κόσμος.

Hiket. I. Stas. α' 598—607 = 608—618.

H. ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν,
ὥς μοι ὑφ' ἥπατι δεῖμα χλοερὸν ταράσσει.
H. τίν' αὐδὰν τάνδε προσφέρεις νέαν;
H. στράτευμα πᾷ Παλλάδος κριθήσεται.
5 H. διὰ δορὸς εἶπας ἢ λόγων ξυναλλαγαῖς;
H. γένοιτ' ἂν κέρδος· εἰ δ' ἀρείφατοι
φόνοι μάχαι τ' ἀνὰ τόπον στερνοκτυπεῖς
πάλιν φανήσονται κτύποι, τίν' ἂν λόγον, τάλαινα,
τίν ἂν τῶνδ' αἰτία λάβοιμι;

β' 619—625 = 626—633.

H. τὰ καλλίπυργα πεδία πῶς ἱκοίμεθ' ἄν,
Καλλίχορον θεᾶς ὕδωρ λιποῦσαι.
H. ποτανὰν εἴ μέ τις θεῶν κτίσαι,
διπόταμον ἵνα πόλιν μόλω.
5 H. εἰδείης ἂν φίλων
εἰδείης ἂν τύχας.
H. τίς ποτ' αἶσα, τίς ἄρα πότμος ἐπιμένει τὸν ἄλκιμον τᾶσδε
γᾶς ἄνακτα;

Hiket. 598. Der erste Halbchor singt vier Tetrapodieen, dann wechseln drei Hexapodieen unter die Halbchöre vertheilt, der zweite Halbchor schliesst mit zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen, an welche sich ein Epodikon anreiht. V. 7 gew. στερνοτυπεῖς τ' ἀνὰ

H. ⏑ ⏑́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑⏑́⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   ⏑́ ⏑ – ⏑ – –

O. ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ⏑́ ⏑⏑⏑ ⏑ – ⏑ –

10 ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   ×

Hiket. Prolog. γ' 71—78 = 79—86.

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑⏑́⏑⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑́ ⏑ –   – ⏑ –

⏑ ⏑́ ⏑ –   – ⏑ –

5 ⏑ ⏑́ ⏑ –   – ⏑ –

⏑⏑́⏑⏑ – ⏑⏑⏑ ⏑ – ⏑

⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑⏑⏑ –

⏑ ⏑́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

Hiket. I. Stas. α' 598—607 = 608—618.

H. ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   ⏑́ ⏑ – ⏑ – –

⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   ⏑́ ⏑⏑ – ⏑ – –

H. ⏑ ⏑́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

H. ⏑ ⏑́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

5 H. ⏑⏑́⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

H. ⏑ ⏑́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑́ ⏑ –   ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – –

⏑ ⏑́   –   – ⏑ – ⏑ –   ×

β' 619—625 = 626—633.

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑́ ⏑⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

⏑ ⏑́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑⏑́⏑ ⏑⏑⏑ – ⏑ –

5 ⏑ ⏑́   –   – ⏑ –

⏑ ⏑́   –   – ⏑ –

⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑́⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –   ⏑́ ⏑ – ⏑ – ×

τόπον, wir stellen um und lesen in der Antistrophe δ' ἐξεκάλεσε καὶ φόνος.

Hiket. 619. Drei Hexapodieen, drei iambische und drei trochäische Tetrapodieen in stichischer Folge.

Η. ἰὼ ἰώ μοι. ποῖ δ᾽ ἐγώ; τίν᾽ εἰς χορόν,
τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται νυμφικὰς ἐς εὐνάς:
Ο. πάλιν, πάλιν φρόνημα σὸν μετεστάθη [πρὸς αὔραν]·
φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότ᾽ οὐ
10 φρονοῦσα, δεινὰ δ᾽ εἰργάσω,
φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα.

Hiket. Prolog. γ´ 71—78 = 79—86.

ἀγὼν ὅδ᾽ ἄλλος ἔρχεται, γόος γόων
διάδοχος· ἀχοῦσιν προπόλων χέρες.
ἴτ᾽ ὦ ξυνῳδοὶ κακοῖς,
ἴτ᾽ ὦ ξυναλγηδόνες,
5 χορὸν τὸν Ἅιδας σέβει,
διὰ παρῇδος ὄνυχα λευκὸν
αἱματοῦτε χρῶτά τε φόνιον·
τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὁρῶσι κόσμος.

Hiket. I. Stas. α´ 598—607 = 608—618.

Η. ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν,
ὥς μοι ὑφ᾽ ἥπατι δεῖμα χλοερὸν ταράσσει,
Η. τίν᾽ αὐδὰν τάνδε προσφέρεις νέαν;
Η. στράτευμα πᾷ Παλλάδος κριθήσεται.
5 Η. διὰ δορὸς εἶπας ἢ λόγων ξυναλλαγαῖς;
Η. γένοιτ᾽ ἂν κέρδος· εἰ δ᾽ ἀρείφατοι
φόνοι μάχαι τ᾽ ἀνὰ τόπον στερνοκτυπεῖς
πάλιν φανήσονται κτύποι, τίν᾽ ἂν λόγον, τάλαινα,
τίν ἂν τῶνδ᾽ αἰτία λάβοιμι;

β´ 619—625 = 626—633.

Η. τὰ καλλίπυργα πεδία πῶς ἱκοίμεθ᾽ ἄν,
Καλλίχορον θεᾶς ὕδωρ λιποῦσαι.
Η. ποτανὰν εἴ μέ τις θεῶν κτίσαι,
διπόταμον ἵνα πόλιν μόλω.
5 Η. εἰδείης ἂν φίλων
εἰδείης ἂν τύχας.
Η. τίς ποτ᾽ αἶσα, τίς ἄρα πότμος ἐπιμένει τὸν ἄλκιμον τᾶσδε
γᾶς ἄνακτα;

Hiket. 598. Der erste Halbchor singt vier Tetrapodieen, dann wechseln drei Hexapodieen unter die Halbchöre vertheilt, der zweite Halbchor schliesst mit zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen, an welche sich ein Epodikon anreiht. V. 7 gew. στερνοτυπεῖς τ᾽ ἀνὰ

H. ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –
O. ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑⏑⏑ – ⏑ –
10 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑̄

Hiket. Prolog. γ' 71—78 = 79—86.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ –
⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

Hiket. I. Stas. α' 598—607 = 608—618.

H. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – –
H. ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
H. ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 H. ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
H. ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑̄ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑̄

β' 619—625 = 626—633.

⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑⏑ – ⏑ –
5 ⏑̄ –́ – – ⏑ –
⏑̄ –́ – – ⏑ –
⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑̄

τόπον, wir stellen um und lesen in der Antistrophe δ' ἐξεκάλεϲε καὶ φόνοϲ.

Hiket. 619. Drei Hexapodieen, drei iambische und drei trochäische Tetrapodieen in stichischer Folge.

Hiket. II. Stas. α' 778—786 = 787—793.

τὰ μὲν εὖ, τὰ δὲ δυςτυχῆ·
πόλει μὲν εὐδοξία καὶ στρατηλάταις δορὸς
διπλάζεται τιμά·
ἐμοὶ δὲ τῶν παίδων μὲν εἰςιδεῖν μέλη
5 πικρόν, καλὸν θέαμα δ', εἴπερ ὄψομαι
τὰν ἄελπτον ἁμέραν,
ἰδοῦςα πάντων μέγιστον ἄλγος.

Hiket. Threnos α' 798—810 = 811—823. Antistr.

Α. προςάγετε τῶν δυςπότμων ςώμαθ' αἱματοσταγῆ,
σφαγέντα τ' οὐκ ἄξι' οὐδ' ὑπ' ἀξίων,
ἐν οἷς ἀγὼν ἐκράνθη.
Χ. δόθ', ὡς περιπτυχαῖςι δὴ
5 χέρας προςαρμόςας' ἐμοῖς
ἐν ἀγκῶςι τέκνα θῶμαι.
Α. ἔχεις ἔχεις Χ. πημάτων γ' ἅλις βάρος.
Α. αἰαῖ αἰαῖ. Χ. τοῖς τεκοῦςι δ' οὖν λέγεις.
Α. ἀΐετέ μου. Χ. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη.
10 Α. εἴθε με Καδμείων ἔναρον στίχες ἐν κονίαιςιν.
Χ. ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐζύγη
δέμας γ' εἴς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν.

β' ἐπῳδ. 824—836.

Α. ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ ματέρες τάλαιναι [τέκνων].
Χ. κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίςμεθ', ἀμφὶ δὲ
σποδὸν κάρα κεχύμεθα.
Α. ἰὼ ἰώ μοί μοι·
5 κατά με πέδον γᾶς ἕλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάςαι,
πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρᾳ πέςοι.
Χ. πικροὺς ἐςεῖδες γάμους,
πικρὰν δὲ Φοίβου φάτιν·
10 ἔρημά ς' ἁ πολύστονος Οἰδιπόδα
δώματα λιποῦς' ἦλθ' Ἐρινύς.

Oed. tyr. Par. γ' 190—202 = 203—213.

Ἄρεά τε τὸν μαλερόν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀςπίδων
φλέγει με περιβόητος ἀντιάζων,

Hiket. 798. Zwei Perioden, 1—5 und 6—11, jede mit einer metrisch gleichen Pentapodie als Epodikon. V. 7 Antistr. verlangt

Hiket. II. Stas. α′ 778—786 = 787—793.

⏑⏑ ⏑́⏑⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – – –
⏑ ⏑́ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –
5 ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –

Hiket. Threnos α′ 798—810 = 811—823.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ ⏑́ – ⏑ – ⏑ – –
. . . .
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑́ –
10 ⏑́ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑
⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ – ⏑ – ⏑ – –

β′ ἐπῳδ. 824—836.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ ⏑̄
⏑ ⏑́ ⏑ – – –
5 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ ⏑
10 ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ – –

Oed. tyr. Par. γ′ 190—202 = 203—213.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – –

---

die Eurhythmie die Wiederholung von αἰεί, ähnlich v 6 ἰὼ ἰὼ und ἔχεις ἔχεις.

παλίccυτον δράμημα νωτίcαι πάτρας
ἄπουρον, εἴτ' ἐς μέγαν θάλαμον 'Αμφιτρίτας,
5 εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὅρμων
Θρήκιον κλύδωνα·
τέλει γὰρ εἴ τι νὺξ ἀφῇ, τοῦτ' ἐπ' ἦμαρ ἔρχεται·
τόν, ὦ τᾶν πυρφόρων ἀςτραπᾶν κράτη νέμων,
ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ cῷ φθίcον κεραυνῷ.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –   –
5 ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –
–́ ⏑ – ⏑ –   –
⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́   –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –   –

Trach. Parod. γ' ἐπῳδ. 132—140.

μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα
νὺξ βροτοῖcιν οὔτε Κῆρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ
βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται χαίρειν τε καὶ cτέρεcθαι.
ἃ καὶ cὲ τὰν ἄναccαν ἐλπίcιν λέγω
5 τάδ' αἰὲν ἴcχειν· ἐπεὶ τίς ὧδε
τέκνοιcι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   ⏓
⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑ –   ⏓

C.

Iambo-Trochäen.

§ 48.

In der **subjectiven Lyrik** lassen sich nur wenig Strophen nachweisen, in denen Verse des iambischen und trochäischen Metrums vereint sind. Eine der frühesten Bildungen dieser Art scheint die sogenannte **Ithyphalleustrophe** zu sein. Der ithyphallische Vers (die kat.-trochäische Tripodie) wird von den

Alten als das Maass bezeichnet, welches bei den phallischen Zügen der dionysischen Festfeier üblich war; er soll aus dem dreimaligen Ausrufe Βάκχε Βάκχε Βάκχε hervorgegangen sein*). Aus diesen Volksgesängen entlehnte ihn Archilochus, der deshalb der Erfinder genannt wird, doch finden wir den Vers hier nur mit dactylischen Reihen verbunden. Im stichischen Gebrauche erscheint er bei Sappho fr. 83, wo je zwei Ithyphallici zu einem einheitlichen Verse verbunden sind. Am häufigsten wird er nach einem vorausgehenden Trimeter als Epodikon gebraucht:

Anakr. 88: κοὐ μοκλὸν ἐν θύρῃσι διξῇσιν βαλὼν
ἥσυχος καθεύδει.
Simonid. ap. E. M. p. 43: οἷον τόδ' ἡμῖν ἕρπετον παρέπτατο
ζώιον κάκιστον.
Aristoph. ap. Athen. 3, 91 c: δάπτοντα, μυστίλλοντα, διαλείχοντά μου
τὸν κάτω σπατάγγην.

Die Ithyphallengesänge der späteren Zeit sind in dieser distichischen Strophe abgefasst, Athen. 6, 253 (auf Demetrius Poliorketes), 14, 622 b, 9, 497 c. Ebenso Kallimachus ap. Hephaest. 35; Brunck. Anal. 2 p. 43; Anthol. 13, 21.

Bei Archilochus selber finden wir eine iambo-trochäische Strophe in dem Hymnus auf Herakles fr. 118: eine katal.-trochäische Tetrapodie mit dem iambischen Trimeter vereint, mit einem vorausgehenden Refrain im hemiambischen Metrum:

Τήνελλα καλλίνικε
χαῖρ' ἄναξ, Ἡράκλεες
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο.**)

Dieselbe Strophe war mit Weglassung des hemiambischen Refrains und mit katalektischer Bildung des Trimeters bei Alcäus ein gewöhnliches Metrum, Atil. Fortun. 359, nachgebildet von Horaz Od. 2, 18 mit durchgängiger Einhaltung der Tome penthemimeres im Trimeter:

Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar.

*) Hephaest. 39; schol. Heph. 157; Tricha 264; Servius 367; Terent. Maur. 1840; Mar. Victor. 115. 160; Atil. Fortun. 356.

**) Vielleicht rein iambisch:
τήνελλα καλλίνικος (ὦ) χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο.

Aus den Fragmenten des Alcäus gehört hierher fr. 103 ἔγω μέν κ' οὐ δέω ταῦτα μαρτυρεῦντας, wozu der vorausgehende trochäische Vers nicht erhalten ist. Der von Hephästion 25 aufgeführte Vers χαίρουςα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γαμβρός gehört vielleicht der Sappho an. Asklepiades verbindet ihn mit einem vorausgehenden Tetrameter iambic. katal. Anthol. Pal. 13, 23.

Die Komödie, so häufig sie sich der rein trochäischen und rein iambischen Metra bedient, hat von der Zusammensetzung beider Maasse nur selten Gebrauch gemacht. Hierher gehört das Parachoregema der Frösche 209 ff., ferner das zweite Strophenpaar in der Parodos der Lysistrata 286—295 = 296—305, wo ebenfalls wie in dem Parachoregema der Frösche inlautende Katalexis zugelassen ist:

ἀλλ' αὐτὸ γάρ μοι τῆς ὁδοῦ | λοιπόν ἐςτι χωρίον
τὸ πρὸς πόλιν, τὸ ςιμόν, οἷ ςπουδὴν ἔχω·
χὤπως ποτ' ἐξαμπρεύςομεν | τοῦτ' ἄνευ κανθηλίου.
ὡς ἐμοῦ γε τὼ ξύλω τὸν | ὦμον ἐξιπώκατον·
5 ἀλλ' ὅμως βαδιςτέον | καὶ τὸ πῦρ φυςητέον,
μή μ' ἀποςβεςθὲν λάθῃ πρὸς | τῇ τελευτῇ τῆς ὁδοῦ.
φῦ φῦ. ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ.

– –́ ⏑ – – – ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ –
– –́ ⏑ ⏕ – – ⏑ –

Die Strophe zerfällt in eine mesodische (v. 1—3) und eine stichische Periode; in der ersten wird ein Trimeter von vier Tetrapodieen umschlossen, in der zweiten folgen fünf Tetrapodieen auf einander. In dem Schlussverse ist ἰοὺ ἰού wie sonst die erste Länge verkürzt. Eine hypermetrische Composition zeigt Vesp. 1326, wo Philokleon von Bdelykleons Trimetern unterbrochen ein trochäisches, ein iambisches und wieder ein trochäisches Hypermetron singt. Aehnlich ist das Kommation in der Parabase der Wespen v. 1009 gebildet, eine zweitheilige Composition: der Anfang enthält die gewöhnlichen Anapäste des Kommations, in welchen nur die Zulassung der Syllaba anceps eigenthümlich ist; darauf folgt ein iambisch-trochäisches Metrum, nach Weise des freien Hypermetrons (ohne katalektischen Schluss) gebildet:

ἀλλ' ἴτε χαίροντες ὅποι βούλεσθ'. | ὑμεῖς δὲ τέως, ὦ μυριάδες ἀναρίθμητοι,
νῦν μὲν τὰ μέλλοντ' εὖ λέγεσθαι μὴ πέσῃ φαύλως χαμᾶζ' εὐλαβεῖσθε.
τοῦτο γὰρ σκαιῶν θεατῶν | ἐστι πάσχειν, κοὐ πρὸς ὑμῶν.

Die Ode in der zweiten Parabase der Wespen 1265, die in den Handschriften und Ausgaben trochäische und iambische Verse enthält, ist besser in blosse trochäische Reihen abzutheilen:

πολλάκις δὴ 'δοξ' ἐμαυτῷ | δεξιὸς πεφυκέναι, καὶ | σκαιὸς οὐδεπώποτε·
ἀλλ' Ἀμυνίας ὁ Σέλλου | μᾶλλον οὐκ τῶν Κρωβύλου,
οὗτος ὅν γ' ἐγώ ποτ' εἶδον | ἀντὶ μήλου καὶ ῥοιᾶς δειπνοῦντα μετὰ Λεωγόρου. πεινῇ γὰρ ἧπερ Ἀντιφῶν.
ἀλλὰ πρεσβεύων γὰρ ἐς Φάρσαλον ᾤχετ'· | εἶτ' ἐκεῖ μόνος μόνοις
τοῖς Πενέσταισι ξυνῆν τοῖς | Θετταλῶν, αὐτὸς πενέστης | ὢν ἐλάττων οὐδενός.

Eine viel ausgedehntere Anwendung von den Iambo-Trochäen macht die spätere Tragödie. Auch hier gehören sie vorwiegend dem systaltischen Tropos an, denn nur in Helen. Parod. 167 und Phoen. III. Stas. 1019 dienen sie dem Chorgesange, an allen übrigen Stellen sind sie das Maass tragischer Monodieen. Der Hauptvertreter ist Euripides. Zuerst erscheinen die tragischen Iambo-Trochäen Ol. 94, 4 in der Helena und der gleichzeitig aufgeführten Andromeda — das letztere geht wenigstens aus der Parodie einer Monodie der Andromeda bei Aristoph. Thesmophoriaz. hervor, — von den übrigen Euripideischen Stücken in den Phönissen, im Orest und der Iphigenia in Aulis; Sophokles hat sie nur im Oedipus Coloneus angewandt. Ohne Zweifel liegt uns hier eine metrische Neuerung vor: die ältere Tragödie kannte blos dochmische Monodieen, aber je mehr die scenische Musik auf Kosten der Chorlieder hervortrat, um so mehr machte sich der Trieb nach mannigfaltigeren Metren fühlbar, die dem hier herrschenden Principe musikalischer Mimesis entsprachen (Aristot. probl. 19), und so sehen wir durch Euripides zuerst die freieren anapästischen und die dactylischen Hypermetra, dann das iambisch-trochäische Maass für die Monodieen in Aufnahme gebracht, und wir müssen gestehen, dass Euripides die Aufgabe, eine den bewegten leidenschaftlichen Situationen entsprechende Mannigfaltig-

keit der rhythmischen Form zu gewinnen, durch die Anwendung der Iambo-Trochäen glücklich gelöst hat, mag er sie nun dem Nomos entlehnt, oder durch Zusammensetzung der Reihen und Verse, wie sie seit Aeschylus in den trochäischen und iambischen Chorliedern der Tragödie üblich waren, gebildet haben. Die dort herrschenden metrischen Formen liegen auch den iambo-trochäischen Monodieen zu Grunde, aber sie werden in einer dem systaltischen Tropos angemessenen Weise umgebildet, hauptsächlich durch die Häufung der Auflösungen, die in keinem andern Metrum eine so ausgedehnte, fast schrankenlose Anwendung gefunden hat, durch die Beschränkung der asynartetischen Bildungen und durch den arsischen Ausgang der Reihen, wodurch sich die hier gebrauchten trochäischen Verse wesentlich von denen der trochäischen Chorlieder unterscheiden. Dazu tritt endlich noch die Zulassung kurzer tripodischer Reihen, die in den tragischen Chorliedern nur ausnahmsweise eine Stelle fanden. Die inlautenden Arsen sind fast durchgängig rein gehalten, ohne Zusassung der Irrationalität.

Die vorwaltende Reihe ist die Tetrapodie, nur in den seltneren Fällen bildet sie einen eignen Vers. a) Die akat.-trochäische Tetrapodie Helen. 191, 12; Phoen. 1042, 16; Thesmoph. 1022, 17; mit Synkope nach den beiden ersten Thesen (⏗́ ⏗ – ⏑ – ⏑) Oed. Col. 1724, 7; Phoen. 1019, 14. 15; mit Synkope nach der dritten Thesis (–́ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑) Hel. 229, 7. b) Die kat.-trochäische Tetrapodie (Εὐριπίδειον ἑπτασύλλαβον, Atil. Fort. 360) Helen. 167, 8. 229, 6. 11. 12; mit Synkope nach der zweiten Thesis (–́ ⏑ – – ⏑ –) Helen. 229, 8; Oed. Col. 1670, 9; mit Synkope nach der ersten und zweiten Thesis (⏗́ ⏗ – ⏑ –) Oed. Col. 1670, 14. c) Die akat.-iambische Tetrapodie Oed. Col. 1724, 4; Phoen. 1710, 2. 4. 6. 24; Orest. 982, 7. 11; Thesm. l. l. 11; mit Synkope nach der ersten Arsis (⏑ –́ – ⏑ – ⏑ –) Helen. 330, 4. d) Die katal.-iambische Tetrapodie Oed. Col. 1670, 6; Helen. 167, 6. 330, 2; Orest 982, 14; Thesmoph. 9. 10. — Gewöhnlich sind zwei Tetrapodieen zu einem einheitlichen Verse, der Octopodie oder dem Tetrameter vereint, in welchem die Cäsur zwischen den beiden Reihen nur ausnahmsweise vernachlässigt ist. a) Die akat.-trochäische Octapodie, die von den trochäischen Chorliedern der Tragiker fern gehalten ist, ist in ihrem bewegten flüch-

tigen Gange für die Monodieen sehr charakteristisch; ein jeder der hierher gehörenden Verse zählt eine oder mehrere Auflösungen, ja es kommen sogar Beispiele mit durchgängiger Auflösung der Thesis vor: Phoen. 1710, 20 τάδε c' ἐπέμενε μέλεα πάθεα φυγάδα πατρίδοc ἄπο γενόμενον; Helen. 167, 4 τοῖc ἐμοῖcι cύνοχα δάκρυα, πάθεcι πάθεα, μέλεcι μέλεα; Thesmoph. l. l. 4. 16; Oed. Col. 1670, 10. 1724, 4. 5; Helen. 191, 10. 348, 1; Iphig. Aul. 1475, 19; Orest. 982, 20. 21. b) Die katal.-trochäische Octapodie hat mehr Ernst und Stetigkeit, daher hier die Auflösungen weit seltener sind: Oed. Col. 1670, 13. 16; Helen. 330, 3. 6. 10. 348 fin.; Phoen. 1019, 8. 10. 13; Thesmoph. 12. 13. Eben deshalb kann hier auch eine Synkope der mittleren Arsis zugelassen werden, wodurch die Verbindung von zwei Εὐριπίδεια ἑπταcύλλαβα entsteht: Helen. 167, 1. 191, 5. 6. 8. 9; Phoen. 1710, 25. c) In der akatal.-iambischen Octapodie zeigen die Thesen ebenfalls vorwiegend unaufgelöste Form: Oed. Col. 1670, 15. 1724, 3; Helen. 167, 2. 229, 14; Phoen. 1710, 16. 33. 1019, 12; Iphig. Aul. 1475, 15. 16; blos Iphig. Aul. 1475, 2 sind die Auflösungen gehäuft cτέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε· πλόκαμοc ὅδε καταcτέφειν. Die asynartetischen Formen dieses Verses sind höchst mannichfach, die gewöhnlichste ist das sog. Εὐριπίδειον πεντεκαιδεκαcύλλαβον, Hephaest. 92, mit synkopirter mittlerer Arsis, Helen. 330, 1. 5. 7; Phoen. 1710, 31. 32; Iphig. Aul. 1475, 10; Orest. 982, 16; Thesmoph. 1; die übrigen sind folgende:

⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Orest. 982, 1.
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Iphig. Aul. 1075, 1.
⏑ ⏑́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ –	Iphig. ib. v. 20.
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Phoen. 1019, 3.
⏑ –́ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Thesm. 5.

d) Die katal.-iambische Octapodie erscheint nur mit Synkope der mittleren Arsis (Εὐριπίδειον τεccαρεcκαιδεκαcύλλαβον), Hephaest. 91: Iphig. Aul. 1475, 12.

Nach der Tetrapodie ist die Hexapodie (Trimeter) die häufigste Reihe. Iambisch erscheint sie in allen Formen der Synkope und Katalexis, die in den iambischen Chorliedern gebräuchlich sind, vgl. § 46, doch mit weit grösserer Ausdehnung der Auflösung. Es bedarf keiner Aufführung der hierher gehörigen Beispiele. Weniger oft begegnet uns die trochäische Hexapodie, für die sich folgende Formen nachweisen lassen:

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	Hel. 229, 16. 191, 9.
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Hel. 167, 3. 229, 9. 15.
–́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Hel. 229, 2. 3.
–́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –	Oed. Col. 1760, 11.
–́ – – ⏑ – – ⏑ –	Thesm. v. 6.
–́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	Hel. 191, 13. 229, 2. 3.

Von der hexapodischen Reihe ist die Verbindung zweier trochäischer Tripodieen zu scheiden, die durch den Spondeus der dritten Stelle bezeichnet ist (ἀςυνάρτητος μονοειδής, vgl. § 21):

–́ ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

Phoen. 1019, 5. 7. 1710, 17; derselbe Vers mit Synkope der beiden auslautenden Arsen im Ende der Reihen (– ⏑ – ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –) Phöniss. 1019, 4. Häufiger ist die trochäische Tripodie als selbstständiger Vers (Ithyphallicus) gebraucht: Phoeniss. 1019, 9. 11. 1710, 10. 21. 25. 30; Iphig. Aul. 1475, 3; Orest. 982, 9. Mit einer katalektisch-trochäischen Tetrapodie ist der Ithyphallicus Helen. 191, 8 und 330, 9 verbunden, wo er wahrscheinlich auf einen gedehnten sechszeitigen Spondeus ausgeht und seinem rhythmischen Werthe nach der Tetrapodie gleich steht. Auch Verse von drei trochäischen Tripodieen werden gebildet: Phoen. 1710, 8 und Helen. 167, 7, der erste mit Ausfall der dritten Arsis, der zweite mit durchgängiger Auflösung der Thesen. — Weit seltener ist die iambische Tripodie: akatalektisch Hel. 191, 2. 7. 229, 1; Oed. Col. 1724, 2; katalektisch Helen. 191, 3.

Von dem Gebrauche der Pentapodie finden sich nur wenig Beispiele: iambisch Orest. 982, 4. 5; trochäisch mit Katalexis und Synkope nach den beiden ersten Thesen Orest. 982, 6. Die spondeisch auslautende trochäische Pentapodie Helen. 229, 13; Phoen. 1019, 17 ist wie in den trochäischen Chorliedern der Tragödie als Hexapodie zu messen. — Als Dipodieen lassen sich nur Phoen. 1019, 1 und Iphig. Aul. 1475, 18, vielleicht auch Thesmoph. 15 nachweisen.

Alloiometrische Reihen in grösserer Zahl werden nur im Anfange oder Ende iambo-trochäischer Monodieen angewandt; dactylische im Anfang von Oed. Col. 1670 und am Ende von Thesmoph. 1019; gemischte Dactylo-Trochäen am Ende von Oed. Col. 1670. In ähnlicher Weise schliesst sich an Orest. 982—1004 eine dactylische Periode an. Einzeln eingemischte Alloio-

metra sind der dactylische Hexameter Helen. 348, 5, der Anapäst Orest. 982 fin.; Phoen. 1710 fin., der choriambische Pherekrateus Orest. 982, 15. 19; Thesmoph. 18. Die Verse Iphig. Aul. 1475, 7. 9. 11 sind wahrscheinlich dactylische Tripodieen mit verkürzter auslautender Arsis, doch könnten sie auch dochmisch gemessen werden.

Die Composition der Iambo-Trochäen ist in den Monodieen nur bei Sophokles strophisch, Euripides wendet die strophische Anordnung nur für die Chorlieder an, die Monodieen sind alloiostrophisch, wie dies auch in den übrigen monodischen Metren der Fall ist. Dieser Norm folgt auch Aristophanes in seiner Parodie einer iambo-trochäischen Monodie aus der Euripideischen Andromache. Die eurhythmische Composition lässt sich nur für die Chorlieder bestimmen, der monodische Gesang gestattete sich bei dem Vorwiegen der Musik über den Text grössere Freiheit in Zulassung der Pausen und Dehnungen (vgl. Ran. 1314. 1348 c. schol. Suid. s. v. εἱειει) und wir müssen daher davon absehen, den rhythmischen Werth überall zu bestimmen. Die von uns gegebene Abtheilung der Verse dagegen stützt sich durchweg auf die Analogie und bedarf nach der oben dargelegten metrischen Theorie keiner Rechtfertigung.

Oed. Colon. α' 1670—87 = 1697—1714.

A. αἰεῖ φεῦ, ἔςτιν ἔςτι νῷν δὴ
οὐ τὸ μέν, ἄλλο δὲ μή, πατρὸς ἔμφυτον
ἄλαςτον αἷμα δυςμόροιν ςτενάζειν,
ᾧτινι τὸν πολὺν ἄλοτε μὲν πόνον
5 ἔμπεδον εἴχομεν, ἐν πυμάτῳ δ' ἀλόγιςτα παροίςομεν
ἰδόντε καὶ παθούςα.
X. τί δ' ἔςτιν; A. ἔςιν μὲν εἰκάςαι, φίλοι.
X. βέβηκεν; A. ὡς μάλιςτ' ἂν εἰ πόθῳ λάβοις.
τί γάρ, ὅτῳ μήτ' Ἄρης
10 μήτε πόντος ἀντέκυρςεν, ἄςκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν
ἐν ἀφανεῖ τινι μόρῳ φερόμενον.
τάλαινα, νῷν δ' ὀλεθρία
νὺξ ἐπ' ὄμμαςιν βέβακε. πῶς γὰρ ἤ τιν' ἀπίαν
γᾶν ἢ πόντιον
15 κλύδων' ἀλώμεναι βίου δύςοιςτον ἕξομεν τροφάν;
οὐ κάτοιδα. κατά με φόνιος Ἀίδας ἕλοι πατρὶ
τάλαιναν, ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλλων βίος οὐ βιωτός.

Χ. ὢ διδύμα τέκνων ἀρίστα, τὸ φέρων ἐκ θεοῦ καλῶς
μηδὲν ἄγαν φλέγεσθον· οὔ τοι κατάμεμπτ' ἔβητον

⏒ – – – ⏑ – ⏑ – –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
⏑ ⏕ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
5 – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
⏒ – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ –
10 – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– – – ⏑ –
15 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ×
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – ×
–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – –

β' 1688 — 1696 = 1715 — 1723.

Α. πάλιν, φίλα, cυθῶμεν. Ι. ὡc τί ῥέξομεν;
Α. ἵμερος ἔχει με Ι. τίc;
Α. τὰν χθόνιον ἑcτίαν ἰδεῖν Ι. τίνοc; Α. πατρόc, τάλαιν' ἐγώ.
Ι. θέμιc δὲ πῶc τάδ' ἐcτί; μῶν
5 οὐχ ὁρᾷc; Α. τί τόδ' ἐπέπληξαc; Ι. καὶ τόδ', ὡc Α. τί τόδε μάλ' αὖθιc;
Ι. ἄταφοc ἔπιτνε δίχα τε παντόc. Α. ἄγε με, καὶ τότ' ἐπενάριξον.
Ι. αἰεῖ, δυcτάλαινα,
ποῖ δῆτ' αὖθιc ὧδ' ἔρημοc ἄποροc αἰῶνα τλάμον' ἕξω;

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ ⏑́⏑ ⏑ ⏕ ⏑ –
⏒ ⏕́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 –́ ⏑ – ⏒ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏕́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
–́ – – ⏑ – ⏑
–́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –

Drittes Capitel.

Die episynthetischen Metra.

§ 49.

Allgemeine Theorie der Episyntheta.

Werden κῶλα des ersten (dactylisch-anapästischen) und zweiten (trochäisch-iambischen) γένος μετρικόν zu Einem μέτρον vereint, so heisst dies ein μέτρον ἐπισύνθετον. Es kann hierbei sowohl das dactylische oder anapästische wie auch das trochäische oder iambische Kolon voranstehen, z. B.:

a. – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ | – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏒ – ⏖ – ⏖ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏑

b. – ⏑ – ⏓ – ⏑ – | – ⏖ – ⏖ –
⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏖ – ⏖ –,

es können blos zwei Kola (wie in den vorstehenden Beispielen) oder auch drei und mehrere Kola zu einem Metron (oder Hypermetron vereint sein, z. B.:

– ⏑ ⏑ – ⏖ – – | – ⏑ – ⏓ | – ⏖ – ⏖ –
⏓ – ⏑ – ⏓ | – ⏖ – ⏖ – – | – ⏑ – ⏓ – ⏑ –,

es kann ferner das Megethos jedes einzelnen Kolons ein beliebiges sein (Dipodie, Tripodie, Tetrapodie u. s. w.), immer aber müssen sich die zu einem μέτρον ἐπισύνθετον vereinten Kola dadurch von einander unterscheiden, dass sie nicht ein und demselben γένος μετρικόν (also nicht sämmtlich dem dactylisch-anapästischen oder dem trochäisch-iambischen) angehören.

Die einzelnen dactylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen Kola der ἐπισύνθετα folgen in ihrer metrischen Bildung nicht durchgängig denselben Gesetzen wie die dactylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen μέτρα καθαρά. Am

augenscheinlichsten ist der Unterschied in der Behandlung der anapästischen Anakrusis. Das anapästische Kolon eines episynthetischen Metrums wird nämlich als ein sog. ἀναπαιστικὸν αἰολικόν behandelt, d. h. es kann sowohl mit der Länge wie mit der einfachen Kürze anlauten.

In den uns überkommenen metrischen Schriften der Alten ist die Lehre von den μέτρα ἐπισύνθετα sehr fragmentarisch behandelt. Das Encheiridion Hephästions führt ihrer nur 7 auf (p. 47—52), die wir hier nach der von ihm angegebenen Eintheilung in Kola aufführen. Es sind 5 dikolische:

α′ ⏓ – ⏖ – ⏖ – ⏓ | – ⏑ – ⏑ – ⏒
Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, | χρῆμά τοι γελοῖον.

β′ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ | – ⏑ – ⏑ – ⏒
Οὐκ ἔθ᾽ ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα | κάρφεται γὰρ ἤδη.

γ′ – ⏖ – ⏖ – | ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
Ἀλλά μ᾽ ὁ λυσιμελής | ὦ ᾽ταιρε, δάμναται πόθος.

δ′ – ⏖ – ⏖ – | ⏒ – ⏑ – ⏒, genannt ἐγκωμιολογικόν,
Ἦ ῥ᾽ ἔτι Δινομένῃ | τῷ Τυρρακήῳ.

ε′ ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏖ – ⏖ –, genannt ἰαμβέλεγος,
Πρῶτον μὲν εὔβου|λον Θέμιν οὐρανίαν

und 2 trikolische:

ς′ – ⏖ – ⏖ – | ⏓ – ⏑ – ⏓ | – ⏖ – ⏖ –, genannt Πλατωνικόν,
Χαῖρε παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν | ξύλλογε παντοσόφων

ζ′ ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏖ – ⏖ – | ⏒ – ⏑ – ⏒, genannt Πινδαρικόν,
Ὃς καὶ τυπεὶς ἁγνῷ πελέκει τέκετο | ξανθὰν Ἀθάναν.

Eine Definition des μέτρον ἐπισύνθετον gibt das Hephästioneische Encheiridion nicht und gebraucht überhaupt diesen Terminus technicus nur bei dem unter δ′ angeführten Verse. Wir würden nicht einmal wissen, dass alle 7 Verse zu den ἐπισύνθετα gehörten, wenn uns nicht die Scholien zu Hülfe kämen. Der Ausdruck „ἐπισύνθετον“ ist zunächst schol. p. 206 folgendermassen erklärt:

> Ἐπισύνθετον δὲ τὸ ἐκ διαφόρων ποδῶν συγκείμενον ἀσυμφώνων ἀλλήλοις κατὰ τὴν ποσότητα δισυλλάβων καὶ τρισυλλάβων.

Hiernach sind die Tacte, woraus das episynthetische Metrum besteht, der Grösse nach verschieden: die einen gehören in die Klasse der zweisilbigen (Trochäen oder Iamben), die anderen in die der dreisilbigen (Dactylen oder Anapästen). Es fehlt hier aber die Angabe, dass sowohl die zweisilbigen wie auch die dreisilbigen ein einheitliches Kolon bilden (dass nicht zwei- und dreisilbige mit einander in ein und demselben Kolon gemischt sind). Das letztere geht aus den Hephästioneischen Beispielen und aus der zweiten Scholienstelle p. 201—202 hervor, in welcher die μέτρα ἐπισύνθετα von den μονοειδῆ (καθαρά), ὁμοιοειδῆ (μικτὰ κατὰ συμπάθειαν) und den ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης und τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας unterschieden und die einzelnen Klassen der ἐπισύνθετα auf 24 bestimmt werden. Wir haben dies Scholion bereits § 22[a] behandelt. Aus der dort hinzugefügten Tabelle, die wir ganz nach Angabe des Scholiasten entworfen haben.

Das schol. p. 206, welches von den zwei- und dreisilbigen Tacten redet, setzt die gewöhnliche Eintheilung der πόδες in δισύλλαβοι, τρισύλλαβοι, ἑξασύλλαβοι (Ionici, Choriamben, Antispaste) und πεντασύλλαβοι voraus. Das schol. p. 201—202 constituirt aus dem sechssilbigen Ionicus, Choriambus und Antispast und dem zweisilbigen Trochäus und Iambus eine einheitliche Kategorie von πόδες ἑξασύλλαβοι, indem für den Trochäus und Iambus eine dipodische Messung (als Ditrochäus und Diiambus) vorausgesetzt wird. Da die in diesem Scholion überlieferte Classification der μέτρα „ἐπιπλεκόμενα“ die Päonen ausschliesst, so nimmt sie als Grundelemente nur Metra aus τετράσημοι πόδες (Dactylica und Anapästica) und als ἑξάσημοι πόδες (Trochaica, Iambica, Ionica a minore und a maiore, Choriambica und Antispastica) an. Wird ein μέτρον ἀπὸ τετρασήμων mit einem μέτρον ἀπὸ ἑξασήμων (sc. ποδῶν) dergestalt verbunden, dass beide zusammen ein einheitliches μέτρον bilden, so heisst dies ein μέτρον ἐπισύνθετον. Es ist selbstverständlich, dass die heterogenen Elemente als Bestandtheile eines μέτρον ἐπισύνθετον nicht mehr selbstständige μέτρα, sondern blosse κῶλα sind. Wir können also im Sinne des Scholiasten sagen: das μέτρον ἐπισύνθετον besteht aus der Vereinigung eines κῶλον ἀπὸ τετρασήμων mit einem κῶλον ἀπὸ ἑξασήμων. Um die vom Scholiasten angeführte Classification der μέτρα ἐπισύνθετα in 24 εἴδη zu überschauen, ist zunächst festzuhalten, dass die κῶλα ἀπὸ ἑξασήμων entweder trochäische

und iambische oder ionische, choriambische und antispastische sind; im Sinne des Hephästion sind nur die letzteren κῶλα ἀπὸ ἑξαςήμων, die beiden ersteren dagegen κῶλα ἀπὸ τριςήμων, und das ἐπιςύνθετον ist mithin ein Metron, in welchem ein κῶλον ἀπὸ τετραςήμων mit einem κῶλον ἐκ τριςήμων oder mit einem κῶλον ἐξ ἑξαςήμων verbunden ist. Hiernach zerfallen die auf der Tabelle namentlich aufgeführten 24 ἐπιςύνθετα in 2 Hauptkategorieen.

A. Ἐπιςύνθετα aus einem κῶλον ἀπὸ τετραςήμων und einem κῶλον ἀπὸ τριςήμων.

Es gibt 2 Arten von tetrasemischen Kola, nämlich dactylische und anapästische, und 2 Arten von trisemischen, nämlich trochäische und iambische. Sowohl das dactylische wie das anapästische kann mit dem trochäischen wie mit dem iambischen zu einem ἐπιςύνθετον vereint werden, und somit haben wir zunächst 4 Arten von ἐπιςύνθετα. Es kann aber nicht blos das dactylische und anapästische, sondern auch das trochäische und iambische in dieser Verbindung voranstehen (vgl. „ἐναλλάξ“ schol. p. 202, 3), und dadurch vermehren sich die 4 zu 8 Klassen. Einer jeden fügen wir die bei Hephästion vorkommenden Beispiele hinzu (mit den S. 554 gebrauchten Zahlzeichen α′ β′ γ′ u. s. w.) Für die Klasse 2, 4 und 8 fehlt es an einem Hephästioneischen Beispiele.

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ, ἢ ἐναλλάξ

1. – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ | – ⏑ – ⏑ – ⏒ (β′) 2. – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏕ – ⏕ –

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ, ἢ ἐναλλάξ

3. ⏓ – ⏕ – ⏕ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏒ (α′) 4. – ⏑ – ⏒ – ⏑ – | ⏓ – ⏕ – ⏕ –

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

5. – ⏕ – ⏕ – | ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – (γ′) 6. ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏕ – ⏕ – (ε′)
– ⏕ – ⏕ – | ⏒ – ⏑ – ⏒ (δ′)

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

7. ⏓ – ⏕ – ⏕ – | ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏒ (α′) 8. ⏒ – ⏑ – | ⏓ – ⏕ – ⏕ –

Das von Hephästion unter α′ angeführte Metrum gestattet nach seiner Angabe sowohl die Auffassung 3 wie die Auffassung 7 d. h. es lässt sich sowohl als ein anapästisch-trochäisches wie auch als ein anapästisch-iambisches Metrum auffassen. Analog verhält es sich mit dem unter 2 und 4, und ebenso mit dem unter 6 und 8 aufgeführten Metrum. Ob beide Auffassungen vom rhythmischen

Standpuncte gerechtfertigt sind, ist uns hier, wo wir es nur mit der Theorie der Metriker zu thun haben, gleichgültig.

Man kann die Frage nicht abweisen, ob nicht auch die von den alten Metrikern sogenannten λογαοιδικὰ δακτυλικά und die λογαοιδικὰ ἀναπαιστικά unter diese Kategorie der μέτρα ἐπισύνθετα fallen müssen? Sie lässt sich nur mit Nein beantworten. In einem λογαοιδικόν sind Dactylen und Trochäen oder Anapäste und Iamben zu einer einheitlichen Reihe verbunden, z. B.:

zu einer Tetrapodie – ⏖ – ⏖ – ⏑ – ⏑
zu einer Pentapodie – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏑ – ⏑,

dagegen ist das analog gebildete Episyntheton

– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏑ – ⏑ – ⏑

ein dikolisches d. h. die Dactylen bilden das erste, die Trochäen das zweite Kolon des Verses. Andere Unterschiede in der metrischen Bildung können zunächst unberücksichtigt bleiben.

B. Ἐπισύνθετα aus einem κῶλον ἀπὸ τετρασήμων und einem κῶλον ἀφ' ἑξασήμων.

Wie in der vorausgehenden Kategorie sowohl das δακτυλικόν wie das ἀναπαιστικόν je mit einem τροχαϊκόν und ἰαμβικόν verbunden ist und umgekehrt, so soll nach der Forderung des Scholiasten, welcher 24 Arten von ἐπισύνθετα statuirt, nun ferner auch sowohl das δακτυλικόν wie das ἀναπαιστικόν je mit einem χοριαμβικόν, ἀντισπαστικόν, ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος und ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος verbunden werden und umgekehrt. Was wir unter einem χοριαμβικόν und ἀναπαιστικόν zu verstehen haben, hat § 24 gezeigt: es ist ein κῶλον μικτόν, in welchem Ein Dactylus mit mehreren Trochäen vereint ist. Auch bei dem ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος haben wir an ein ἰωνικὸν oder ἐπιωνικὸν μικτόν zu denken, d. h. an ein Kolon, in welchem Ein Anapäst mit mehreren Iamben gemischt ist, nicht an ein ἰωνικὸν καθαρόν, denn die Verbindung von wirklichen ionischen Tacten mit Dactylen oder Anapästen kann nicht vorkommen*).

Es ist nothwendig, auch die hierher gehörenden Arten der ἐπισύνθετα je durch ein Beispiel zu erläutern.

---

*) Auf das, was die Rhythmik den ἐπίτριτος τεσσαρεσκαιδεκάσημος nennt, werden die Metriker sicherlich nicht recurrirt haben.

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

9. – ⏖ – ⏖ – ⏖ – | – ⏖ – ⏑ – ⏑ 10. – ⏖ – ⏑ – ⏑ – | – ⏖ – ⏖ –

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

11. ⏓ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – | – ⏖ – ⏑ – ⏑ 12. – ⏖ – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏖ – ⏖ –

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

13. – ⏖ – ⏖ – ⏖ – | – ⏑ – ⏖ – ⏑ 14. – ⏑ – ⏖ – ⏑ – ⏓ – ⏖ – ⏖ – ⏑

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

15. ⏓ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – | – ⏑ – ⏖ – ⏑ 16. – ⏑ – ⏖ – ⏑ – | ⏓ – ⏖ – ⏖ –

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

17. – ⏖ – ⏖ – | ⏓ – ⏖ – ⏑ – 18. ⏓ – ⏖ – ⏑ – | – ⏖ – ⏖ –

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

19. ⏓ – ⏖ – ⏖ – | ⏓ – ⏖ – ⏑ – 20. ⏓ – ⏖ – ⏑ – | ⏓ – ⏖ – ⏖ –

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἐπιωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλάσσονος, ἢ ἐναλλάξ

21. – ⏖ – ⏖ – | ⏒ – ⏑ – ⏖ – 22. ⏒ – ⏑ – ⏖ – | – ⏖ – ⏖ –

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἐπιωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλασσονος, ἢ ἐναλλάξ

23. ⏓ – ⏖ – ⏖ – | ⏒ – ⏑ – ⏖ – 24. ⏒ – ⏑ – ⏖ – | ⏓ – ⏖ – ⏖ –

Hiermit sind die 24 Arten der μέτρα ἐπισύνθετα, von denen der Scholiast spricht, abgeschlossen. Die 8 ersten bestehen in der Verbindung einer dactylischen oder anapästischen mit einer trochäischen oder iambischen; die 16 letzten in der Verbindung einer dactylischen oder anapästischen mit einer logaödischen Reihe. Doch sind hier diejenigen logaödischen Reihen ausgeschlossen, welche mehr als einen Dactylus oder Anapäst enthalten, die dactylischen oder anapästischen Logaöden im engeren Sinne, und doch sind dies gerade die häufigsten, die mit einem δακτυλικόν oder ἀναπαιστικὸν καθαρόν zu einem einheitlichen Verse verbunden werden; die nach dem Scholiasten hierher zu ziehenden Verbindungen (9 bis 24) sind so selten, dass sich nur die wenigsten von ihnen durch Beispiele aus den Lyrikern und Dramatikern belegen lassen. Es scheint, als ob der Metriker, dem unserer Scholiast folgt, für die Berechnung der 24 ἐπισύνθετα lediglich eine blos abstracte Theorie zu Grunde gelegt hat, ohne die Praxis der Metropöie zu Rathe zu ziehen (jedes der 8 Metra sollte mit jedem der 8 Metra verbunden werden S. 423. Das zuerst von uns vorgeführte Scholion über die ἐπισύνθετα folgt einer anderen metrischen Quelle, zufolge welcher die ἐπισύνθετα blos in der Verbindung eines κῶλον ἐκ δισυλλάβων (Trochäen und Iamben) mit einem κῶλον τρισυλλάβων (Dactylen und Anapästen) bestehen; die ἐπισύνθετα der Kategorie B (Nr. 9—16) werden

hier nicht anerkannt. Ebenso gehören auch die ἐπισύνθετα Hephästions blos der Kategorie A an.

Wir werden uns daher mit der einen der beiden Scholienstellen und mit Hephästion selber auf die ausserordentlich häufigen dactylo-trochäischen Episyntheta, wie wir sie nennen können, zu beschränken haben; die in der anderen Scholienstelle ebenfalls zu den Episyntheta gerechneten Verse mit einer logaödischen Reihe, haben, soweit sie überhaupt zur praktischen Anwendung kommen, mit den dactylo-trochäischen Episyntheta nicht das mindeste gemein und müssen aus der jetzt zu behandelnden Theorie der episynthetischen Strophen ausgeschlossen werden.

Die dactylo-trochäischen ἐπισύνθετα stehen in der Mitte zwischen den dactylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen καθαρά und den dactylo-trochäischen μικτά (den Logaöden im weiteren Sinne); mit den letzteren haben sie die Verbindung der Tactformen der beiden ersten γένη μετρικά, mit jenen die Gleichförmigkeit der πόδες innerhalb ein und desselben Kolons gemeinsam. Gleich den μέτρα καθαρά lassen sich die σύνθετα in zwei durch die Anakrusis bedingte εἴδη ἀντιθετικά scheiden. Das erste εἶδος (mit anlautender θέσις) bilden die dactylisch-trochäischen und die trochäisch-dactylischen, das zweite εἶδος (mit anlautender ἄρσις oder Anakrusis) die anapästisch-iambischen und iambisch-anapästischen Episyntheta z. B.

1.	2.
– ⏖ – ⏖ – ⏓ ¦ – ⏑ – ⏒	⏓ – ⏖ – ⏖ – | ⏓ – ⏑ –
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏖ – ⏖ –	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏖ – ⏖ –

Aber die Praxis der Strophenbildung hat diesen Unterschied nicht festgehalten, sondern lässt willkürlich thetische und anakrusische Episyntheta auf einander folgen, jedoch so, dass die thetischen vorwalten. Es ist schon bemerkt worden, dass die Anakrusis sowohl eine Länge wie eine Kürze sein kann; nur sehr selten kommt die Doppelkürze (als Anlaut eines anapästisch beginnenden Verses) vor. Nur selten wird ein und dasselbe μέτρον ἐπισύνθετον stichisch oder in isometrischer Strophenbildung wiederholt, fast überall folgen verschiedene Episyntheta in einer Strophe auf einander. Den episynthetischen Metren können Metra aus Reihen desselben γένος (blos aus dactylischen oder blos aus trochäischen Kola) untermischt werden, ohne dass dadurch die metrische Einheit der episynthetischen Strophe aufgehoben wird, denn die Kola eines solchen μέτρον καθαρόν folgen stets

denselben metrischen Bildungsgesetzen wie die Kola der in derselben Strophe vorkommenden μέτρα ἐπιcύνθετα. Es ist nämlich einerlei, ob die Episynthetik (d. i. die Aneinandersetzung) dactylischer und trochäischer oder anapästischer und iambischer Reihen innerhalb ein und desselben Verses vollzogen wird, oder ob sie erst in der Aufeinanderfolge der zu einer Strophe verbundenen Verse zur Erscheinung kommt. Die Zulassung logaödischer Reihen und Metren ist für die episynthetische Strophe so gut wie ausgeschlossen.

Für die episynthetischen Compositionen lassen sich zwei Hauptklassen unterscheiden, welche wir sowohl mit Rücksicht auf Ton und Inhalt als auch auf die Gattung der melischen Poesie, in welcher eine jede von ihnen vorkommt, als die Episyntheta des systaltischen und des hesychastischen Tropos oder kürzer als systaltische und hesychastische Episyntheta bezeichnen können. Der Unterschied beider Klassen ist significant genug, doch wird es schwer, sich Rechenschaft von dem der verschiedenen metrischen Gestaltung zu Grunde liegenden Rhythmus zu geben. Die Tradition der Rhythmiker verlässt uns hier. Aber es ist immerhin mehr als eine blosse Conjectur, wenn wir annehmen, dass die systaltischen Episyntheta vorwiegend eine dreizeitige die hesychastischen dagegen eine vierzeitige Tactmessung haben, — dass also dort die Dactylen und Anapäste kyklisch gemessen und dem ursprünglichen Tactumfange der mit ihnen verbundenen Trochäen und Iamben gleichgestellt sind, hier aber umgekehrt die Dactylen und Anapäste ihr altes vierzeitiges Maass haben und die mit ihnen verbundenen ursprünglich dreizeitigen Iamben und Trochäen durch irrationale Dehnung beider Silben zu vierzeitigen Tacten geworden sind. — Als eine Nebengattung der episynthetischen Composition lassen sich die erst in der späteren Tragödie, besonders bei Euripides angewandten episynthetischen Strophen ansehen, welche sich in ihrem Bau und Rhythmus weit mehr zu den systaltischen als zu den hesychastischen Episyntheta hinneigen. Wir wollen sie kurzweg als die tragischen Episyntheta bezeichnen.

Dies sind die 3 Kategorieen, nach welchen im folgenden die episynthetischen Compositionen zu behandeln sind. Vorher aber muss noch auf eine Eigenthümlichkeit des Hephästioneischen Sy-

stemes in Beziehung auf die Classification der episynthetischen Verse hingewiesen werden.

Die μέτρα καθαρά oder μονοειδῆ nämlich und insbesondere die μέτρα καθαρά des ersten und zweiten γένος μετρικόν sind nach Hephästion in Uebereinstimmung mit der sonst uns zugekommenen metrischen Tradition in dem Falle **asynartetische** Metra zu nennen, wenn sie prokatalektisch oder dikatalektisch sind d. h. wenn im Inlaute des Verses eine Katalexis oder Brachykatalexis (Unterdrückung eines Tacttheiles oder ganzen Tactes) vorkommt. Im anderen Falle sind sie synartetisch. Auch die dactylo-trochäischen μέτρα μικτά werden nur dann asynartetisch genannt, wenn nach der Auffassung der Metriker ein im Anfange oder im Inlaute des Verses vorkommender Bestandtheil katalektisch oder brachykatalektisch ist. Die dactylo-trochäischen μέτρα ἐπισύνθετα werden sowohl von Hephästion wie auch von seinen Scholiasten **durchweg als asynartetische Verse bezeichnet**, einerlei ob sie das anlautende Kolon als katalektisch und hyperkatalektisch oder als akatalektisch ansehen. Geht man näher auf diese Frage ein, so sieht man allerdings, dass Hephästion eine grosse Vorliebe dafür hat, den episynthetischen Vers in der Weise abzutheilen, dass das erste Kolon katalektisch (oder brachykatalektisch wird). Nicht nur das erste Kolon in dem Episyntheton γ′

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

ist nach ihm ein katalektisches τρίμετρον δακτυλικόν, wie dies denn auch in der That der Fall ist (vgl. § 50), sondern auch die Episyntheta α′ δ′ ε′ ϛ′ ζ′ haben nach ihm als inlautendes Kolon sämmtlich ein katalektisches ἀναπαιστικόν, δακτυλικόν, ἰαμβικόν, wie die auf S. 554 angegebene genau nach Hephästios Angaben gemachte Verseintheilung ergibt. Und doch hätte nichts im Wege gestanden, dass er das erste Kolon jedesmal als akatalektisch angesehen hätte und es hätte dies fast überall den rhythmischen Verhältnissen genauer entsprochen. Denn warum will man mit Hephästion zu B. den Vers

Χαῖρε παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν ξύλλογε παντοσόφων

den Verscäsuren folgend folgendermassen abtheilen

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – – ⏑ – – | – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

und nicht vielmehr dem rhythmischen Megethos der Reihen entsprechend

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ?

Wenn man die episynthetischen Verse in dieser Hephästioneischen Weise abtheilen will, dann werden sie freilich fast durchgängig mit einem katalektischen Kolon beginnen und mithin zu den μέτρα ἀσυνάρτητα zu rechnen sein. Aber Ein Vers wenigstens kommt unter den von Hephästion aufgeführten ἐπισύνθετα vor, in welchem er selber das erste Kolon als ein akatalektisches gelten lassen muss, nämlich der Vers α′

οὐκ ἔθ᾽ ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, ¦ κάρφεται γὰρ ἤδη
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ – ⏑́ – –

hier schliessen sich unmittelbar und ohne inlautende Katalexis den Dactylen die Trochäen an, nicht minder wie in dem dactylisch-logaödischen

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ¦ ἐμβλέποισα
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ – ⏑,

und würden daher ebenso wenig wie dieser ein Asynartet sein können, denn dass die schliessende Kürze des vierten Dactylus eine συλλαβὴ ἀδιάφορος ist, ist nur Eigenthümlichkeit des Archilocheischen Standpunctes und hat nach Hephästion mit dem Begriffe des ἀσυνάρτητον ganz und gar nichts zu thun*). Nichtsdestoweniger setzt Hephästion ihn mit den übrigen, welche er mit katalektischem Kolon anlauten lässt, in die Kategorie der ἀσυνάρτητα.

Haben wir nicht Grund anzunehmen, dass bei diesem einzigen Verse sich in die Theorie der μέτρα ἀσύναρτητα bei Hephästion ein Misverständniss eingeschlichen hat? Sie ist ja nicht von ihm aufgebracht, sondern vielleicht schon viele Jahrhunderte vor ihm aufgekommen, gerade wie die Theorie der bald dipodischen, bald monopodischen Messung. Sehen wir nicht, dass auch für diese bald dipodische bald monopodische Messung das richtige Verständniss verloren hat, wenn er die Dactylen stets monopodisch, die Anapäste stets dipodisch abtheilt? Sind nicht auch die Dactylen bisweilen dipodisch, nicht auch die Anapäste bisweilen monopodisch zu messen, wovon Aristides ein noch ganz richtiges Bewusstsein hat? Was für das dactylische Metrum blos das gewöhnliche, aber keineswegs das ausschliessliche war, hat Hephästion als etwas für dies Metrum allgemein gültiges ange-

*) Die Neueren seit Bentley weichen hier freilich von Hephästion ab, aber mit diesen vermeintlichen Asynarteten der Neueren hat das antike μέτρον ἀσυνάρτητον nur den Namen gemein.

sehen. Ebenso, müssen wir sagen, hat er es auch mit den μέτρα ἐπιcύνθετα gemacht. Die **meisten** episynthetischen Metra gehören in die Klasse der Asynarteta; Hephästion oder wer sonst sein Vorgänger hierin war, hat den Namen Asynarteta auf **alle** Episyntheta übertragen. Wir werden hierin dem Hephästion schwerlich Unrecht thun, sind aber dann auch gezwungen, den Satz festzuhalten, dass die **meisten** Episyntheta nicht ohne Grund asynartetische Metra genannt wurden. Die Behandlung der hesychastischen Episyntheta wird hierauf zurückkommen.

A.

Systaltische Episyntheta.

§ 50.

Archilocheische Dactylo-Trochäen und dactylo-ithyphallische Strophen.

Die hervorragende Bedeutung, welche Archilochus für die Metrik durch Einführung des trochäischen und iambischen Rhythmus hat, wird noch dadurch erhöht, dass er es ist, der die Metra der beiden Rhythmengeschlechter vereinigte und hierdurch ein Princip zur Geltung brachte, welches in der Folgezeit der griechischen Poesie einen grossen Reichthum freigebildeter Formen verschaffen sollte*). Die metrischen Elemente, deren sich Archilochus hierbei bediente, sind der dactyl. Hexameter, die catal.-dactyl. Tripodie (Penthemimeres), die dactyl. Tetrapodie mit spondeischem oder dactylischem Ausgange, der Parömiacus, der akatal. und katal.-iamb. Trimeter, der iamb. Dimeter und der Ithyphallicus. Ungeachtet der Mannigfaltigkeit dieser Elemente verbindet doch Archilochus immer nur zwei oder drei zu

*) Plut. Mus. 28: Ἀρχίλοχος προcεξεῦρε καὶ τὴν εἰc τοὺc οὐχ ὁμογενεῖc ῥυθμοὺc ἔντασιν. Hephaest. 47: πρῶτοc δὲ καὶ τούτοιc (sc. ἀcυναρτήτοιc) Ἀρχίλοχος κέχρηται. Dabei versteht Hephästion unter Asynarteten Zusammensetzungen verschiedener Metra (anapästischer und trochäischer Kola), nicht aber Verse, welche die Syllaba anceps und den Hiatus enthalten, auf die G. Hermann den Begriff der Asynarteten beschränkt.

einem Ganzen, meist zu einer epodischen Strophe. Dabei gilt als Grundgesetz, dass jedes Element einen selbstständigen Vers bildet, d. h. nicht blos durch Cäsur, sondern auch durch eine Verspause (häufigen Hiatus und Ancipität der Schlusssilbe) von dem folgenden Elemente gesondert ist, wenn auch die Theorie der alten Metriker oft zwei Reihen als einen einheitlichen Vers ansicht*). Während die dactylischen Strophen des Archilochus einen vorwiegend ruhigen oder elegischen Ton haben, schliessen sich die Dactylo-Trochäen im Ethos und Inhalt an die iambischen und trochäischen Metra an, mit denen sie im dreizeitigen Rhythmus übereinkommen. Ihre Stimmung ist bald bewegt und leidenschaftlich, bald scherzend und spielend, die Fragmente zeigen eine vorwiegende Richtung auf Erotik, skoptische und lascive Laune; auch zu Demetreischen Cultusliedern scheinen die Dactylo-Trochäen wie die Iamben und Trochäen gebraucht zu sein, worauf vielleicht fr. 83: Δήμητρί τε χεῖρας ἀνέξων hinweist.

Wie alle anderen Archilocheischen Metra wurden auch die Dactylo-Trochäen in der nachfolgenden Poesie zu typischen, oft nachgebildeten Formen. Von den älteren Lyrikern hat sich nur bei Anakreon eine Strophe dieser Gattung erhalten, fr. 87, die auch in ihrem lasciven Tone an Archilochus anklingt. Sodann haben sich die Epigrammatographen vielfach jener Formen be-

*) Streng genommen gibt es daher bei Archilochus noch keine episynthetischen Verse, sondern nur episynthetische Strophen; die Kola verschiedener Metra sind noch nicht zu einem einzigen Verse vereint, sie bilden in der Strophe noch selbstständige Verse. Wenn die alten Metriker zwei solcher Kola trotz des Hiatus und der Syllaba anceps als Einen Vers auffassen, so ist dies ebenso unrichtig, als wenn sie die Archilocheische Strophe

⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ –

für einen einzigen Vers πεντάμετρον ἰαμβικόν halten. Erst die Komiker vereinigen die bei Archilochus noch getrennten Kola zu einem einheitlichen Verse, vgl. Archil. fr. 114: καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους | οἷος ἦν ἐπ' ἥβης und Cratin. Seriph. 6, fr. inc. 135. Aristoph. Pelarg. fr. 5; wir müssen daher sagen: das ἑξάμετρον περιττοσυλλαβές besteht bei Archilochus aus 2 Versen, bei den Komikern aus 1 Verse. Dasselbe gilt auch von den beiden Schlusskola der Archilocheischen Strophen 5. 6, vgl. unten. Dies sind die Strophen, auf welche Hermann den Ausdruck Asynarteten beschränkt hat. Will man streng verfahren, so muss man die beiden letztgenannten Strophen in drei Zeilen, das Archilocheische ἑξάμετρον περιττοσυλλαβές in zwei Reihen schreiben. Den richtigen Gesichtspunct hat zuerst Böckh geltend gemacht, wenn er sagt metr. Pind. p. 96: *ex duobus conflatis non ordinibus, sed versibus.*

dient, Simonides, Kritias, die Alexandriner Callimachus und Theokrit und die Dichter der Anthologie, zwar hin und wieder mit einigen Modificationen in der Composition der Strophe, doch im allgemeinen mit genauer Beobachtung der metrischen Eigenthümlichkeiten des Archilochus. Auch Horaz hat sich in der Form sorgfältig an sein Vorbild angeschlossen und wir müssen ihn bei der Kargheit der Archilocheischen Fragmente zur Ergänzung herbeiziehn. — Aus der skoptischen Lyrik drangen die Archilocheischen Dactylo-Trochäen in die Komödie ein, die mit jener Poesie in innerer Wesenseinheit stand; sie wurden hier in ähnlicher Weise wie der iambische und trochäische Tetrameter zu einem charakteristischen Elemente der komischen Metrik ausgebildet, nicht ohne einzelne Abweichungen von Archilochus, auf die schon Hephaestion aufmerksam macht. Namentlich ist die Verbindung des Parömiacus und Ithyphallicus und des sog. Hexametron perittosyllabes von Kratinus, Pherekrates, Aristophanes, Eupolis und selbst von Diphilus nachgebildet worden, meist an sehr significanten Stellen, wie in den Schlussgesängen, die auch sonst an den volksmässigen Ton der Archilocheischen Poesie und Metrik zu erinnern pflegen*). So wird am Schlusse der Wespen ein Gesang im Archilocheischen προcοδιακὸν ὑπορχηματικόν angestimmt, zu welchem die bekannten Tragöden Karkinos' in einem ihrem Namen entsprechenden Costüme ein Hyporchema aufführen und zur Parodos hinauswirbeln, während der Chor sein Lied singend nachfolgt. In demselben Metrum parodirt Kratinus in den Deliades einen panathenäischen Festzug und ebenfalls in einem Archilocheischen Dactylo-Trochäen-Maass apostrophirt der Chor in den Seriphiern die öde heimatliche Insel, die nur Kräuter für Ziegenherden trägt. Bei dem attischen Publicum mussten diese Rhythmen einen um so freudigeren Wiederhall finden, als Archilochus gleich Homer ein Gemeingut von ganz Hellas geworden war.

Die dactylo-trochäischen Metra des Archilochus sind folgende:

1. Trimeter und dactyl. Penthemimeres epodisch verbunden, in den Archilocheischen Fragmenten am häufigsten vertreten, Archil. fr. 88: Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη· | ἀχνυμένη cκυτάλη· πίθηκος ᾔει θηρίων ἀποκριθεὶς | μοῦνος ἀν' ἐςχατιήν· τῷ δ' ἄρ' ἀλώπηξ κερδαλέη cυνήντετο | πυκνὸν

*) Acharn. 1230. Aves 1755 ff.

ἔχουσα νόον. ‖ fr. 112: Εὖ τοι πρὸς ἄεθλα δῆμος ἠθροΐζετο | ἐν δὲ Βατουσιάδης. | fr. 91. Dieselbe Strophe bei Anakreon fr. 87: Κνίζη τις ἤδη καὶ πέπειρα γίνομαι | σὴν διὰ μαργοσύνην.

2. **Hexameter und iambischer Dimeter** epodisch verbunden. Von Archilocus sind noch anderthalb Strophen erhalten, fr. 84: . . . | δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ | ἄψυχος, χαλεπῇσιν θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι | πεπαρμένος δι᾽ ὀστέων. Horat. epod. 14 u. 15: *Mollis inertia cur tantam diffuderit imis | oblivionem sensibus.* Auson. epist. 3. Unrichtig nennt Diomedes 522 den Horaz als Erfinder.

3. **Hexameter und Trimeter**, zuerst bei Kritias fr. 3 nachzuweisen, der diese Strophe einem elegischen Distichon vorausgehen lässt: Καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω | Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις· | οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ᾽ ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ· | νῦν δ᾽ ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως. Sodann bei den Dichtern der Anthologie (Hegesippus und Phalăcus) und auf Inschriften, Anthol. Pal. 6, 266; 13, 12. 27. 29 (Athen. 2, 39), C. I. 1, 912. Welcker Syll. Epigr. 184. Römische Nachbildungen bei Horat. ep. 16, wo im Trimeter die mittelzeitigen Thesen vermieden sind: *Altera iam teritur bellis civilibus aetas, | suis et ipsa Roma viribus ruit.* Terent. Maur. 124. Auson. Prof. Burd. 19, 1—6*).

Die beiden ersten Strophen werden dadurch erweitert, dass zu einer jeden eine dritte Reihe in demselben Grundmetrum wie die erste Reihe hinzutritt. So entstehen folgende Verbindungen:

4. **Trimeter, dactyl. Penthemimeres und iamb. Dimeter.** Von Archilochus ist nur ein Theil einer Strophe erhalten, fr. 85: . . . | ἀλλά μ᾽ ὁ λυσιμελής, | ὦ ᾽ταῖρε, δάμναται πόθος. Horat. epod. 11: *Petti, nihil me sicut antea iuvat | scribere versiculos | amore percussum gravi.* Vielleicht gehört hierher Simonid. epigr. ap. Athen. 13, 604**).

5. **Hexameter, iamb. Dimeter und dactyl. Penthemimeres** Horat. epod. 13: *Horrida tempestas caelum contraxit et imbres | nivesque deducunt Iovem: | nunc mare nunc siluae****).

*) Analoge Bildungen bei Simonides: Hexameter, Pentameter, Trimeter Hephaest. 66. Anthol. Palat. XIII, 13; zwei Trimeter und ein Hexameter Anthol. Palat. XIII, 14; ebenso das Metrum des Margites Hephaest. 129.

**) Hephaestion 90; Servius 377; Diomed. 492. 528; Plotius 155 (encomiologicum Archilochium).

***) Servius 377; Diomed. 500. 522.

— In dieser wie in der vorausgehenden Strophe sind die drei Elemente von einander durch eine Verspause (Hiatus, Syllaba anceps und, wie sich von selbst versteht, fortwährende Cäsur) gesondert, nicht blos die erste von der zweiten, sondern auch die zweite von der dritten, Hor. ep. 11 v. 6: *Inachia furere* | *silvis honorem decutit*, 10: *latere* | *petitus*, 26: *consilia* | *nec*, 14: *mero* | *arcana*, 24: *mollitie* | *amor;* Epod. 13 v. 8: *vice* | *nunc*, 10: *pectora* | *sollicitudinibus*, 14; *flumina* | *lubricus*. Mithin bildete noch eine jede Reihe (der Hexameter als eine Reihe gefasst) für sich ein isolirtes Ganze, einen selbstständigen durch Pause abgeschiedenen Vers, und diese Form der Verbindung bezeichnet eben die ersten Anfänge der dactylo-trochäischen Composition: Archilochus wagte zwar die Metra verschiedener Rhythmengeschlechter in derselben Strophe zu vereinigen, aber noch nicht zu einer Verseinheit zusammenzuschliessen. Dieser Standpunct wurde erst in den Dactylo-Epitriten überwunden, wo die Würde des Rhythmus durch die Häufigkeit der Verspausen beeinträchtigt worden wäre, während diese dem leichten und tändelnden Archilocheischen Style noch ganz angemessen war.

6. **Parömiacus und Ithyphallicus**, genannt προcοδιακὸν ὑπορχηματικόν Plot. 300, προcοδιακόν Mar. Vict. 180, Archilochium trimetrum Varro ap. Diomed. 498, τετράμετρον Hephaest. 47; Athen 10, 515 d.; Serv. 375; Terent. Maur. 1839. Bei Archilochus und den Lyrikern sind beide Reihen durch strenge Cäsur auseinander gehalten, die Schlusssilbe des Parömiacus ist anceps, Hiatus ist nicht nachzuweisen; die Anakrusis einsilbig und anceps, was die kyklische Messung der Anapäste beurkundet; scheinbare Anapäste hat schon Hephaestion durch Annahme der Synecphonesis entfernt; nach der ersten Thesis war Contraction gestattet, fr. 80 ff.:

Ἐραcμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον
ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, τέρψεαι δ' ἀκούων. —
φιλέειν cτυγνόν περ ἐόντα μηδὲ διαλέγεcθαι. —
ἀcτῶν δ' οἱ μὲν κατόπιcθεν ἦcαν, οἱ δὲ πολλοί. —
Δήμητρί τε χεῖραc ἀνέξων ....

Sehr häufig war dies Metrum bei den Komikern (vgl. S. 565), die aber in der Bildung in manchen Stücken von Archilochus abwichen. Die Cäsur trat hier auch nach der dritten Thesis ein, die inlautenden Anapäste gestatteten keine Contraction. Alle diese Bildungsgesetze sind von Hephaestion genau angegeben. Vesp. 1518:

στρ. α'. ἄγ' ὦ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίου θεοῦ
πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον
καὶ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτοιο καρίδων ἀδελφοί.

ἀντ. α'. ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε, καὶ τὸ Φρυνίχειον
ἐκλακτισάτω τις, ὅπως
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὤζωσιν οἱ θεαταί.

στρ. β'. στρόβει, παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτόν,
ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβικες ἐγγενέσθων.

ἀντ. β'. καὐτὸς γὰρ ὁ ποντομέδων ἄναξ πατὴρ προσέρπει
ἡσθεὶς ἐπὶ τοῖσιν ἑαυτοῦ παισί, τοῖς τριόρχαις.

ἐπῳδ. ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ', ὀρχούμενοι θύραζε
ὑμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν
ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῳδῶν.

Cratin. Deliad. fr. 1: τούτοισι δ' ὄπισθεν ἴτω φέρων δίφρον Λυκοῦργος | ἔχων καλάσιριν ... | Cratin. fr. inc. 51: χαῖρ' ὦ μέγ' ἀχρειόγελως ὅμιλε ταῖς ἐπίβδαις, | τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτὴς ἄριστε πάντων, | εὐδαίμον' ἔτικτέ σε μήτηρ ἰκρίων ψόφησις. | Eupol. Poleis fr. 23: ὦ δέσποτα καὶ τάδε νῦν ἄκουσον ἂν λέγω σοι. | Pherecrat. Ipnos fr. 3: ὑποζυγίοις ἀλοάσαντ' εὐθὺς ἐκποιῆσαι. | Eubul. Orthanes fr. 4: καρῖδα καθῆκε κάτω κἀνέσπασ' αὖθις _ ◡(?) | Diphil. Anasozom. fr. 1: λάγυνον ἔχω κενόν, ὦ γραῦ, θύλακον δὲ μεστόν. Ausserdem findet sich bei Kratinus eine Nebenform mit logaödischen Anapästen, wie ebenfalls schon Hephaestion bemerkt, freilich mit dem wunderlichen Zusatze: τοῦτο τὸ μέτρον ἀγνοεῖ ὅτι οὐκ ἄντικρυς μιμεῖται τοῦ Ἀρχιλόχου τὸν Ἐρασμονίδη.

Cratin. Archil. fr. 9: Ἐρασμονίδη Βάθιππε τῶν ἀωρολείων.

Cratin. Drapetid. fr. 1. 2:

Λάμπωνα, τὸν οὐ βροτῶν
ψῆφος δύναται φλεγυρὰ δείπνου φίλων ἀπείργειν. —
νῦν δ' αὖθις ἐρρυγγάνει·
βρύκει γὰρ ἅπαν τὸ παρόν, τρίγλῃ δὲ κἂν μάχοιτο.

Den Unterschied der metrischen Bildung bei Archilochus und den Komikern erklärt Hephaestion p. 84 aus einer verschiedenen Auffassung der Reihen; Archilochus hat das Metrum als Parömiacus und Ithyphallicus*), die Späteren als Prosodiacus und catal.-iamb. Dimeter gemessen:

*) Hephaest. p. 28: πρῶτος δ' Ἀρχίλοχος ἐχρήσατο τῷ μεγέθει

⏒ ⏗ ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ – ⏒ und ⏒ ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏒

παροιμιακός προcοδιακός

Hierdurch wird nicht blos ein metrischer Unterschied bedingt*), sondern auch ein Unterschied in der Ausdehnung des Rhythmus, denn der Prosodiacus hat den Umfang einer Tripodie, der Parömiacus dagegen den einer Tetrapodie, vgl. § 52:

⏒ ″ ⏖ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏒ ∧ | ″ ⏑ ⏗ – ⏗ ⏗
und ⏒ ″ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ | – ″ – ⏗ ⏑ ⏗ ⏓

Der Archilocheische Vers hat daher rhythmisch den Umfang einer Octapodie oder eines Tetrameters, und in der That wird er von den Alten τετράμετρον genannt. Die Definition des Servius 315 *Archilochium constat partheniaco***) *et ithyphallico* passt daher nur auf den Archilocheischen Vers, ebenso Terent. Maur. 1839, Mar. Victor. 180; der Name prosodiacum hyporchematicon Plot. 300 (schlechthin prosodiacum Mar. Victor. l. l.) dagegen passt nur für den Gebrauch dieses Verses bei den Komikern und dient uns zugleich als Anhaltspunct, dass wir in Vesp. 1518 ein Hyporchem zu sehen haben, eine Thatsache, die übrigens auch aus dem sonstigen Charakter des Liedes feststeht. Dass Hephaestion Recht hat, wenn er die Verse bei den Komikern in einen Prosodiacus und eine iambische Reihe zerlegt, findet auch darin seine Bestätigung, dass sie in den Vesp. und bei Cratin. Drapetid. mit dem einfachen Prosodiacus gemischt werden.

7. Dactylische Tetrapodie und Ithyphallicus, nach der äusserlichen Auffassung der alten Metriker ἑξάμετρον περιττοcύλλαβές oder ἡρῷον ηὐξημένον genannt***). In stichischer Composition lässt sich dies Metrum nur bei den Komikern nachweisen, die beide Reihen zwar durch Cäsur trennen, aber

---

τούτῳ (sc. τῷ παροιμιακῷ) ἐν τοῖς τετραμέτροις προτάξας αὐτὸ τοῦ ἰθυφαλλικοῦ.

*) Der Parömiacus, nicht aber der Prosodiacus, gestattet Zusammenziehung des inlautenden Anapästen, vergl. unten den Dactylo-Epitriten.

**) Metrum partheniacum = prosodiacum Serv. 375 Cod. Leidens.

***) Hephaest. 50; Serv. 375; Caesius Bassus 302; Atilius Fort. 354; Mar. Victorin. 160; Plotius 292; Diomed. 405; Plutarch. Mus. 28.

ohne Zulassung des Hiatus zu Einem Verse verbinden. Die dactylische Tetrapodie geht bei ihnen spondeisch aus. Hierher gehört bei Cratin. Seriph. 6, womit wir Cratin. fr. inc. 135 verbinden:

> χαίρετε πάντες ὅσοι πολύβωτον | ποντίαν Σέριφον
> . . . .
> αὐτομάτη δὲ φέρει τιθύμαλλον | καὶ σφάκον πρὸς αὐτὸ
> ἀσφάραγον κύτισόν τε· νάπαισιν δ' | ἀνθέρικος ἀνηβᾷ
> καὶ φλόμον ἄφθονον ὥστε παρεῖναι | πᾶσι τοῖς ἀγροῦσιν.

Ferner Aristoph. Pelarg. fr. 5:

> ἦν γὰρ ἕν' ἄνδρ' ἄδικον σὺ διώκῃς, | ἀντιμαρτυροῦσι
> δώδεκα τοῖς ἑτέροις ἐπίσιτοι | . . . .

Bei Archilochus und den Lyrikern überhaupt geht die dactylische Tetrapodie auf einen Dactylus aus, dessen letzte Silbe anceps ist (vgl. Aeolische Dactylen), Hephaest. 50: γίνεται δὲ ὁ τελευταῖος τῆς τετραποδίας διὰ τῆς ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον καὶ κρητικός, so dass also die beiden Reihen noch keine Verseinheit ausmachen. Zugleich aber waren, so weit wir aus den Fragmenten schliessen können, beide Reihen noch mit einer dritten verbunden. a) Bei Archilochus selber folgt ein katalektisch-iambischer Trimeter (hendecasyllabum Archilocheum Atil. 356), fr. 101: τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς | πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν | κλέψας ἐν στηθέων ἁπαλὰς φρένας; von anderen Strophen ist blos das Hexametron perittosyllabes erhalten, die iambische Reihe fehlt, fr. 98: οὐκέθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα· κάρφεται γὰρ ἤδη, fr. 113: πεντήκοντ' ἀνδρῶν λίπε Κοίρανον ἤπιος Ποσειδῶν, fr. 114: καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους, οἷος ἦν ἐπ' ἥβης. Simonid. fr. 115; Anthol. Pal. 13, 26. In der Horazischen Nachbildung dieses Metrums findet sich von Syllaba anceps und Hiatus nach der dactylischen Reihe kein Beispiel, Od. 1, 4; *solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni | trahuntque siccas machinae carinas.* Ter. Maur. 2933; Pallad. Anthol. M. 265. — b) Zwei Reihen, ein acatal. und catal.-iamb. Trimeter folgen bei Theocr. epigr. 19:

> Ἀρχίλοχον καὶ στᾶθι καὶ εἴσιδε τὸν πάλαι ποιητὰν
> τὸν τῶν ἰάμβων, οὗ τὸ μυρίον κλέος
> διῆλθε κἠπὶ νύκτα καὶ ποτ' ἀῶ.

c) Zwei katal.-iambische Dimeter*) gehen voraus Callimach. epigr. 41: Δήμητρι τῇ Πυλαίῃ | τῇ τοῦτον οὐκ Πελαςγῶν | Ἀκρίςιος τὸν νηὸν ἐδείματο | ταῦθ' ὁ Ναυκρατίτης. Ebenso Anthol. Pal. 13, 25. — d) Ein Hendekasyllabon Phaläc. geht voraus Theocr. epigr. 18: Ὁ μικκὸς τόδ' ἔτευξε τᾷ Θρεΐςςᾳ | Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τᾷ ὁδῷ, κἠπέγραψε Κλείτας | ....; dieselbe Reihe folgt Callimach. epigr. 42: ἱερέη Δήμητρος ἐγώ ποτε | καὶ πάλιν Καβείρων, | ὦνερ, καὶ μετέπειτα Δινδυμήνης. — e) Eine logaödische Hexapodie mit Anakrusis folgt Simonid 150: πολλάκι δὴ φυλῆς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖςιν Ὧραι | ἀνωλόλυξαν κιςςοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις u. s. w.

Dactylo-ithyphallische Strophen der chorischen Lyrik und des Dramas.

Die Verbindung des Ithyphallicus mit dactylischen Elementen, welche zuerst in dem Archilocheischen Hexametron perittosyllabes und Prosodiakon hyporchematikon vorliegt, sehen wir in dem weiteren Verlaufe der metrischen Kunst auch in der chorischen Lyrik auftreten, wo sie zu den dactylo-ithyphallischen Strophen führt. Der Ithyphallicus bildet hier wie bei Archilochus den Schluss des Verses, die übrigen metrischen Elemente sind dem Genius der höheren Lyrik gemäss bei weitem mannigfacher, die Verse werden bis zu drei und vier Reihen ausgedehnt, doch zeigt sich in dem geringen Umfange der Strophen eine an die frühere Kunststufe erinnernde Einfachheit. Von den Lyrikern ist uns nur ein Beispiel dieses Metrums erhalten, nämlich das von Didymus u. a. dem Pindar zugeschriebene Epinikion Olymp. 5, eine Strophe von drei und eine Epodos von zwei Versen**); bereits Böckh Pind. I p. 373 hat mit scharfem Blick auf die Analogie Archilocheischer Verse aufmerksam gemacht. Den Verlust weiterer Beispiele ersetzen uns auch hier einigermaasen die Nachbildungen des Dramas; dactylo-ithyphallisch ist die Ode in der Parabase der Frösche, die im Metrum und dem Anfangsverse einem Lyriker entlehnt ist***), und vielleicht Frag-

*) Hephaest. p. 56.

**) Ob wir diese Strophe mit Recht zu dem systaltischen Tropos zählen, kann fraglich erscheinen; doch ist der Ton jedenfalls viel bewegter als in den hesychastischen Dactylo-Epitriten; vgl. v. 19 ἱκέτας ςέθεν ἔρχομαι Λυδίοις ἀπύων ἐν αὐλοῖς.

***) Vgl. § 51. 54. Das Original ist uns für die Strophe nicht überliefert; für die Antistrophe bemerkt der Scholiast (v. 706): τοῦτο Ἰω-

ment 3. 4 aus den Cheirones des Kratinus, welches den Perikles in dem erhabenen Tone der chorischen Lyrik verspottet. Euripides hat die Dactylo-Ithyphallen in analoger Weise wie die Dactylo-Epitriten in die Tragödie herübergenommen und das erste Strophenpaar in der Parodos der Andromache darin gebildet, wo dies Metrum um so weniger befremdet, als unmittelbar vorher sogar elegische Distichen dem tragischen Zwecke dienen müssen.

Was für die Dactylo-Epitriten die troch. Dipodie (Epitrit) ist, dasselbe ist für die Dactylo-Ithyphallici die acat.-trochäische Tripodie, der Ithyphallicus. Er bildet das Schlusselement in einem jeden Verse mit Ausnahme des Anfangsverses von Ol. 5 cτρ. und Ran., der mit einer katal. Dipodie (Creticus) abschliesst; der Creticus kommt auch Ol. 5 cτρ. 3 und ἐπῳδ. 3 vor. In Androm. ist ein syncopirter iambischer Trimeter, wie er den Tragikern eigenthümlich ist, eingemischt. Auflösung der Thesis findet in diesen Elementen nicht statt.

Die dactylischen Elemente überwiegen numerisch die trochäischen und bilden regelmässig den Anfang des Verses. Am häufigsten sind dactylische Tripodieen und Pentapodieen (die letzteren vorwiegend bei Pindar), seltener Tetrapodieen gebraucht. Die Schlussverse der Strophen beginnen mit Ausnahme Ol. 5 epod. sämmtlich mit einer zweisilbigen*) Anakrusis, wodurch ein anapästischer Rhythmus entsteht. Bei der Verbindung zweier Elemente im Inlaute des Verses wird gewöhnlich die Arsis ausgestossen, daher die meisten dactylischen Reihen auf eine Thesis ausgehen; blos in der Strophe der Andromache ist die Syncope vermieden. Bei Pindar erfährt der erste dactylische Tact des Verses regelmässig Contraction, ein inlautender Dactylus nur einmal bei einem Eigennamen v. 18:

τιμῶν τ' Ἀλφεὸν εὐρὺ ῥέοντ' Ἰδαῖ όν τε cεμνὸν ἄντρον.

Von den übrigen hierher gehörenden Strophen ist die zweisilbige

νόc ἐcτιν ἐκ Φοίνικοc ἢ Καινέωc „εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸc ἰδεῖν βίον ἀνέροc, ὦ πολιῆται." Wir haben hier eine Nachbildung wie in der Ode der zweiten Parabase der Ritter, wo die Strophe einem Pindarischen Prosodion nachgebildet ist, während der erste Vers der Antistrophe die Parodie einer Euripideischen Stelle enthält, natürlich mit Beibehaltung des in der Strophe gebrauchten Pindarischen Metrums.

*) Einsilbige Anakrusis in den angeführten Fragmenten des Kratin, wenn diese hierher zu ziehen sind.

Arsis nur Ran. v. 4 der Antistrophe contrahirt. Die logaödische Bildung der dactylischen und anapästischen Tripodie ist dem Pindar eigenthümlich, Olymp. 5 στρ. 1. 3.

Diese durchgehenden Gesetze lassen die dactylisch-ithyphallischen Strophen als eine eigenthümliche Stilart erscheinen, die, nach den Nachbildungen der Dramatiker zu schliessen, von der höheren Lyrik vielfach cultivirt war. Dass wir sie in den Epinikien nur einmal finden, spricht nicht dagegen, denn auch bei anderen Strophengattungen hat derselbe Zufall gewaltet. Mit Recht sagt daher Böckh von Olymp. 5: *metrum eximium quamquam a ceteris Pindari carminibus mirum quantum distans.* Die Abweichung besteht nicht allein in dem geringen Strophenumfange*), sondern eben so sehr in der Bildung der einzelnen Verse, wozu sich bei Pindar keine Parallelen finden. Der Ithyphallicus wird zwar auch in den sogen. äolischen Strophen zugelassen, aber niemals als ein für jeden Vers nothwendiges Element und nie mit vorausgehenden dactylischen Reihen, deren Vorwalten gerade zu den Eigenthümlichkeiten von Olymp. 5 gehört. Misst man diese Strophe an den Dactylo-Epitriten, so stellt sich ein noch grösserer Unterschied heraus. In den Dactylo-Epitriten Pindars ist der Ithyphallicus völlig ausgeschlossen, während er hier die trochäische Primärform ist; dort bildet der Epitrit das überall nothwendige Element, während er hier nirgends gebracht wird; dort ist die dactyl. Pentapodie so selten, dass wir sie in den sämmtlichen dactylo-epitritischen Epinikien Pindars nur ein einziges Mal nachweisen können, hier dagegen kommt sie in fünf Versen dreimal vor und, was von wesentlicher Bedeutung ist, überall mit anlautendem und einmal mit inlautendem Spondeus, während in den Dactylo-Epitriten Pindars der an- und inlautende Dactylus ohne Ausnahme rein gehalten ist. Man darf daher Olymp. 5 ep. 1 nicht mit Nem. 1 ep. 2. 3 vergleichen, denn diese beiden Verse haben auch nicht ein einziges Element gemeinschaftlich.

An die dactylo-ithyphallischen Strophen schliesst sich Aves 1313, wo jeder Vers mit einer fast überall zweisilbigen Anakrusis beginnt und mithin die dactylischen Reihen durchgängig

*) So v. Leutsch Philol. I S. 121: „Es liegt dies weniger oder gar nicht in den einzelnen Versen . . . allein der geringe Umfang der Strophen und Epoden, die ungemeine Einfachheit aller Verse müssen auffallen."

zu Anapästen, die Ithyphallici v. 2. 3. 7 zu Hemiamben werden. V. 1 haben die Anapäste logaödische Bildung und die Iamben eine Syncope. Dasselbe Metrum findet sich Cratin. Charon. fr. 1. 2. wie es scheint mit vorausgehenden trochäischen Reihen. Es muss dahingestellt bleiben, in wie weit diese Strophen eine der Komödie eigenthümliche Umbildung der Dactylo-Ithyphallen sind.

Olymp. 5 στρ.

Ὑψηλᾶν ἀρετᾶν καὶ στεφάνων ἄωτον γλυκὺν
τῶν Οὐλυμπίᾳ, Ὠκεανοῦ θύγατερ, καρδίᾳ γελανεῖ
ἀκαμαντόποδός τ' ἀπήνας δέκευ Ψαύμιός τε δῶρα.

–́ – – ◡◡ –   –́ ◡◡ – ◡ –   – ◡ –
–́ – – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –   –́ ◡ – ◡ – –
◡◡ –́ ◡◡ – ◡ –   – ◡ –   –́ ◡ – ◡ – –

ἐπῳδ.

ἵπποις ἡμιόνοις τε μοναμπυκίᾳ τε. τὶν δὲ κῦδος ἁβρὸν
νικάσαις ἀνέθηκε, καὶ ὃν πατέρ' Ἄκρων' ἐκάρυξε καὶ τὰν
νέοικον ἕδραν.

–́ – – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡ –́ ◡ – ◡ – ⏓
–́ – – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –   –́ ◡ –   – ◡ – –́ ◡ – ◡ – ⏓

Ran. Parab. 675—685 = 706—716.

Μοῦσα χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶς
ἐμᾶς,
τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ σοφίαι μυρίαι κάθ-
ηνται,
φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὗ δὴ χείλεσιν ἀμφιλάλοις
δεινὸν ἐπιβρέμεται Θρῃκία χελιδών,
ἐπὶ βάρβαρον ἑζομένη πέταλον· κελαδεῖ δ' ἐπίκλαυτον ἀηδό-
νιον νόμον, ὡς ἀπολεῖται, κἂν ἴσαι γένωνται.

–́ ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –   – ◡ –*)
–́ ◡◡ – ◡◡ – ⏓ –́ ◡◡ – ◡◡ –   –́ ◡ – ◡ – ⏓
◡◡ –́ ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ⏓ –́ ◡◡ – ◡◡ –   –́ ◡◡ – ◡◡   – –́ ◡ – ◡ – ⏓
◡◡ –́ ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ⏔ –́ ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ◡◡ – ⏓ –́ ◡ – ◡ – ⏓

*) Der Vers ist Ol. 5, 1 analog gebaut, doch ist es schwer ihn in rhythmische Reihen abzutheilen. So viel steht fest, dass die dactylische Heptapodie das errhythmische Maass der Reihe übersteigt und mithin nicht eine einheitliche Reihe bilden kann.

Andromach. Parod. α′ 117—125 = 126—134.

ὦ γύναι, ἃ Θέτιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάσσεις δαρὸν
οὐδὲ λείπεις,
Φθιὰς ὅμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν, εἴ τί σοι
δυναίμαν
ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν,
οἳ σὲ καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερᾷ συνέκλῃσαν, τλάμον'
ἀμφὶ λέκτρων
5 διδύμων ἐπίκοινον ἐοῦσαν ἀμφὶ παῖδ' Ἀχιλλέως.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –
5 ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

Aves 1313—1322 = 1325—1334.

Χ. ταχὺ δ' ἂν πολυάνορα τὰν πόλιν καλοῖ τις ἀνθρώπων.
Π. τύχη μόνον προσείη.
Χ. κατέχουσι δ' ἔρωτες ἐμᾶς πόλεως. Π. θᾶττον φέρειν κελεύω.
Χ. τί γὰρ οὐκ ἔνι ταύτῃ
5 καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;
Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσιαι Χάριτες, τό τε τῆς ἀγανόφρονος
Ἡσυχίας εὐάμερον πρόσωπον.

⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – –
⏓ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
5 ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ – –

§ 51.

Hyporchematische Dactylo-Trochäen.

In der Archilocheischen Poesie waren die dactylo-trochäischen Metra auf wenig Reihen und einen geringen Strophenumfang beschränkt, im Hyporchema, das wie jene dem systaltischen Tropos angehört, eröffnete sich ihnen ein weites Gebiet, wo sie zu einer kunstvollen Bildung gelangen konnten. An die Stelle der kleinen typischen Strophen tritt ein immer neuer Wechsel in der Verbindung der Reihen, die von der Tripodie

bis zur Hexapodie gebraucht und zu grösseren Perioden zusammengeschlossen werden. Das Metrum wird durch kunstvolle Benutzung der Asynartese, Auflösung und Zusammenziehung mit den feurigen Tanzweisen und dem mimetischen Charakter des Hyporchema in Einklang gesetzt und trägt ein so eigenthümliches Gepräge, dass es sich sowohl von den Archilocheischen wie den hesychastischen und tragischen Doctylo-Trochäen genau absondert und eine eigne Stilart bildet.

Die Anfänge der hyporchematischen Dactylo-Trochäen scheinen sich an Archilochus anzulehnen, dessen Metra, wie z. B. das Prosodiakon hyporchematikon, von der Komödie gradezu zu hyporchematischen Tänzen gebraucht werden (vgl. S. 565. 569). Auch Thaletas, der älteste Repräsentant des Hyporchema, soll sich nach Glaukus an die Archilocheischen Metra angeschlossen haben, womit nur die Dactylo-Trochäen oder Iambo-Trochäen gemeint sein können, da die Päonen, die ebenfalls im Hyporchema häufig gebraucht wurden, nach der Ueberlieferung desselben Berichterstatters dem Archilochus fremd waren. Der hyporchematische Stil des Thaletas und Xenodamos von Kythere wird weiter ausgebildet (vgl. IV, 1), doch gestatten uns die kargen Fragmente nur eine geringe Einsicht in die Alkmanischen Dactylo Trochäen. Dactylo-trochäisches Metrum zeigt fr. 1:

Μῶϲ' ἄγε, Μῶϲα λίγεια πολυμμελὲϲ αἰεναοιδὲ μέλοϲ
νεοχμὸν ἄρχε παρϲένοιϲ ἀείδεν

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –,

nach dem Zeugnisse des Maxim. Planud. Rhet. V p. 510 Walz wie fr 36 eine vollständige Strophe: ϲτροφὴ ϲυγκειμένη ... ἐξ ἀνομοίων. Hier steht Alkman in seinen Dactylo-Trochäen noch auf der einfachen Stufe der Archilocheischen Strophenbildung: zwei dactylische und eine iambische Reihe werden zu einer distichischen Strophe vereint. Ob auch die längere Strophe fr. 53: εὕδουϲιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγεϲ hierher zu zählen oder als logaödisch anzusehen ist, darüber s. d. Logaöden III, 2, B. — In ihrer künstlerischen Vollendung treffen wir die hyporchematischen Dactylo-Trochäen erst bei Pratinas und Pindar, von denen freilich nur geringe Bruchstücke auf uns gekommen sind; noch unbedeutender sind die Fragmente des Simonides und Bacchylides. Bei dem Untergange der hyporchematischen Litteratur müssen uns die freien Nachbildungen der Komödie sehr will-

kommen sein. Aristophanes lässt nämlich am Schlusse der Lysistrata den Chor der Spartaner und Athener hyporchematische Tänze im dactylo-trochäischen Metrum aufführen; es ist kein Zweifel, dass der Dichter die Rhythmen des spartanischen Hyporchema ebenso getreu wie den spartanischen Dialekt wiedergibt. Hyporchematische Dactylo-Trochäen finden wir ferner in der Ode der ersten Parabase der Vögel, in welcher Aristophanes wie sonst so vielfach in den Oden der Parabasen das bekannte Vorbild irgend eines Lyrikers copirt hat. Sodann hat sich die Sikinnis des Satyrdrama's die hyporchematischen Dactylo-Trochäen angeeignet, wenigstens gibt der Cyclops zwei Beispiele. Endlich gehört hierher das bewegte Bacchikon in den Bacchae des Euripides*). Alle diese Lieder tragen so sehr das Gepräge einheitlicher metrischer Composition, dass wir sie als die letzten Ueberreste einer ausgedehnten metrischen Stilart anzusehn haben. Blos Pindar fr. 84 unterscheidet sich durch das Vorwalten der dactylischen Reihen und muss bei der Unsicherheit des Textes und dem Mangel analoger Bildungen aus der folgenden metrischen Theorie ausgeschlossen bleiben.

Die **Trochäen und Iamben**, die als das Grundmetrum des diplasischen Rhythmengeschlechtes die vorwiegenden Reihen sind, treffen in ihrer Bildung am nächsten mit den iambo-trochäischen Monodieen des Euripides zusammen, nicht etwa als ob sie den letzteren als Vorbild gedient hätten, sondern vielmehr aus einem innern Grunde, nämlich wegen des mimetischen Charakters, der jenen Monodieen und dem Hyporchema gemeinsam ist. Die Mimesis ist zugleich der Grund, dass die antistrophische Responsion von den hyporchematischen Dactylo-Trochäen, so weit sie uns vorliegen, ausgeschlossen ist; wenigstens Aristoteles berichtet von den Monodieen, dem Nomos und dem (späteren) Dithyramb, dass hier die Mimesis der antistrophischen Bildung widerstrebte, da sich die Musik im Rhythmus und Metrum wie Melodie und Harmonie dem fortwährenden Wechsel der Situationen und Stimmungen anzuschliessen habe. — Unter den trochäischen und iambischen Reihen walten die Tetrapodieen vor, von denen gewöhnlich zwei zu einem Tetrameter vereint sind; aber auch die Hexapodieen und Pentapodieen sind beliebte Reihen,

*) Ueber den Zusammenhang dieser Stellen mit dem hyporchematischen Tropos s. unten S. 586 ff.

Pratin. 7. 10. 14. 16; Bacch. 20; Av. 4. 6. 12; mit Synkope nach der dritten Thesis Cyclops 608, 5: ἀλλ' ἴτω Μάρων, πραςςέτω; die Tripodie ist dagegen meist auf den Schluss oder Anfang einer Periode beschränkt. Die Raschheit und Lebendigkeit des systaltischen Tropos lässt kein Retardando zu, daher die irrationalen Arsen sehr selten sind im Gegensatze zu den iambischen und trochäischen Reihen der Komödie und subjectiven Lyrik. Der Höhepunct der Erregtheit findet seinen metrischen Ausdruck in der zahlreichen Auflösung der Thesis, die in dem zornigen Chorgesange des Pratinas, in dem enthusiastischen Jubelreigen der Athener am Ende der Lysistrata und dem Bacchikon des Euripides so gehäuft sind, dass die nicht aufgelösten Thesen hinter den aufgelösten numerisch zurückstehn; in ruhiger gehaltenen Partieen, wie den Hyporchemen der Spartaner und den beiden Gesängen des Cyclops, ist die Auflösung fast ausgeschlossen. — Wie die Reinheit der Arsen, so erinnert auch die Häufigkeit der Synkope an die trochäischen Chorgesänge der Tragödie, doch stellt sich hier zugleich ein leicht wahrzunehmender Unterschied heraus. In den trochäischen Versen der Tragödie trifft auch die inlautenden Reihen fast durchgängig Katalexis (Wegfall der Schlussarsis), in den hyporchematischen Dactylo-Trochäen dagegen findet die Katalexis meist nur am Ende des Verses statt, während innerhalb des Verses die Reihe akatalektisch ausgeht und so der Charakter der Flüchtigkeit durch die ununterbrochene Folge von Thesis und Arsis bis zur Verspause gewahrt wird; man vergleiche Cyclops 356, 8 und Lystistr. 1279:

χαιρέτω μὲν αὖλις ἥδε, χαιρέτω δὲ θυμάτων.

πρόςαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεςον Ἄρτεμιν

mit Agam. 164:

οὐκ ἔχω προςεικάςαι πάντ' ἐπιςταθμώμενος.

Wo die Synkope in den hyporchematischen Dactylen gebraucht ist, lässt sich fast überall ein Zusammenhang dieser Form mit dem Gedankeninhalt bemerken; sie trifft entweder die Schlussarsis einer Dipodie, Lysistr. 1247, 4: πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα, oder die Arsen zweier aufeinander folgenden Tacte im Anfang oder Ende der Rheihe, Lysistr. 1247, 2: τώς τ' Ἀςαναίως, v. 5: τὼς Μήδως τ' ἐνίκων, v. 9: ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάςςως (⏗ ⏗ – – ⏑ ⏑ – ⏗ –), Cycl. 356: εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ, v. 4: βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων. Der gedehnte sechszeitige Spondeus fällt hier überall auf besonders hervorge-

hobene Worte: die nachdrucksvollen Längen malen das Grosse, Gewaltsame und Furchtbare, und gerade in dem Contraste, der hierdurch dem sonst so leichten und bewegten Rhythmus gegenüber hervorgerufen wird, beruht ein grosser Theil des mimetischen Charakters. Ja sogar ganze Reihen aus blossen dreizeitigen Längen werden gebildet, Lysistr. 1247, 10 bei der Schilderung des unermesslichen furchtbaren Heeres der Perser: τᾶς ψάμμας τοὶ Πέρςαι, Bacch. 576, 19: Δίου βροντᾶς (der allgewaltige Donner des Zeus, der die Gemüther mit Schrecken erfüllt), Cyclops 356, 14: κόπτων, βρύκων (die grausenerregende Unthat des Kanibalen). Auch in den trochäischen Strophen des tragischen Tropos kamen diese Dehnungen vor.

Die dactylischen und anapästischen Elemente sind wie die trochäischen und iambischen am häufigsten tetrapodisch; entweder ist die Tetrapodie ein selbstständiger Vers (so vielleicht auch Bacch. 576 v. 12), oder sie wird mit einer zweiten dactylischen oder einer trochäischen Tetrapodie zum octapodischen Verse vereint; Pentapodieen finden sich Aves 737, 5: ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου, Bacch. 576, 6: πῦρ οὐ λεύςςεις οὐδ' αὐγάζει Cεμέλας; Lysistr. 1297: ἁμπάλλοντι ποδοῖν πύκν' ἀγκονιῶαι | ταὶ δὲ κόμαι ςείονθ' ᾇπερ Βακχᾶν; eine katal.-anapästische Hexapodie mit Synkope ist Pratin. 4: μετὰ Ναϊάδων οἷά τε κύκνον ἄγοντα, analog der asynartetisch anapästischen Tetrapodie Lysistr. 1247, 14: παυςαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ'. Die in den troch. Strophen der Tragiker üblichen dactyl. Pentapodieen mit gedehntem Schlussspondeus (also Hexapodieen nach rhythmischer Geltung) finden sich im Cyclops (356, 3. 15; 608, 4); eine ähnliche Bildung ist Cycl. 608, 7: κἀγὼ τὸν φιλοκιςςοφόρον Βρόμιον, wo der anlautende Spondeus aus gedehnten Längen besteht; vgl. Lysistr. 805: κἀγὼ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν ἀντιλέξαι.

Was die metrische Behandlung der Dactylen betrifft, so macht das Hyporchema von der Freiheit der Zusammenziehung je nach Ton und Inhalt einen häufigen Gebrauch; an jeder Stelle ist der Dactylus contractionsfähig; dactylische Reihen, in denen nur ein einziger nicht zusammengezogener Dactylus sich findet, sind häufig genug, Lysistr. 1247, 1: ὅρμαον τὼς Κυρςανίως ὦ; Lysistr. 1297, 10: ταὶ δὲ κόμαι ςείονθ' ᾇπερ Βακχᾶν; Cyclops 356, 6: μή μοι μὴ προδίδου, eine katal. Tripodie, welcher v. 11 νηλὴς ὦ τλᾶμον analog steht, nur dass in der letzteren auch der zweite Tact contrahirt und die Schlusssilbe anceps ist. Auch die Auflösung

des Dactylus zu einem Proceleusmaticus ist ebenso wenig wie in den rein dactylischen Hyporchemen und den dactylischen Monodieen der Tragödie ausgeschlossen, natürlich nur in den feurigsten Stellen und immer als rhythmisches Kunstmittel; wir finden zwei Beispiele, Lysistr. 1247, 12 und Bacch. 576, 12 (wo die Lesart τὰ beizubehalten ist):

ἀγρότερ' | Ἄρτεμι | σηρο|κτόνε μόλε | δεῦρο, παρσένε σιά,
ἴδετε τὰ | λάϊνα | κίοσιν | ἔμβολα. |

In den anapästischen Reihen ist die Freiheit der Zusammenziehung und Auflösung noch viel ausgedehnter; mehrere anapästische Proceleusmatici folgen aufeinander Pratin 3:

ἐμὸς ἐμὸς | ὁ Βρόμιος | , ἐμὲ δεῖ | κελαδεῖν, || ἐμὲ δεῖ | παταγεῖν | ἀν' ὄρεα | σύμενον ||

wie andererseits wieder ganze anapästische Reihen und Verse aus Spondeen bestehen, Bacch. 576, 3: ἰὼ Βάκχαι, ἰώ Βάκχαι; Lysistr. 1297. 11: θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν, ἁγῆται δ' ἁ Λήδας παῖς. In diesen scharfen Contrasten stehen oie hyporchematischen Dactylo-Trochäen vor allen Rhythmen oben au. — Endlich sind eie Dactylen und Auapäste mit logaödischem Schlusse zu bemerken, Lysistr. 1279, 4. 6. 7; 1247, 3; Bacch. 576, 21; ihnen analog stehen äolische und pherekrateische Reihen, die jedoch nur selten eingemischt sind.

Pratinas fr. 1.

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος, ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν' ὄρεα σύμενον
μετὰ Ναϊάδων οἷά τε κύκνον ἄγοντα
5 ποικιλόπτερον μέλος.
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν·
ὁ δ' αὐλὸς ὕστερον χορευέτω·
καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας.
κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων (ἐ)θέλει
10 πάροινον ἔμμεναι στρατηλάτας.

Pratinas fr. 1 zerfällt in drei durch Gedankeninhalt und Interpunction genau gesonderte eurhythmische Perioden. Auch innerhalb

Der Mannigfaltigkeit der metrischen Bestandtheile entspricht die künstlerische eurhythmische Responsion der Reihen, die in den dactylo-trochäischen Hyporchemen im Einklang mit den mannigfachen Verschlingungen des feurigen Tanzes zur höchsten Vollendung ausgebildet ist. Wir haben bereits oben bemerkt, dass eine antistrophische Responsion nicht statt fand; das Hyporchema zerfiel in einzelne alloiostrophische Partieen, die sich durch Wechsel des Tones und des Inhaltes und damit auch im Metrum von einander absonderten. So zerfällt das erste spartanische Tanzlied der Lysistrata in zwei Alloiostropha, das erste v. 1—10 (die Kämpfe der Spartaner und Athener gegen die Perser) und das zweite v. 11—14 (der neue Friedensbund unter den Hellenen); das Bacchikon des Euripides, Bacch. 576, dessen hyporchematischer Charakter schon allein durch das Metrum feststehen würde, zerfällt in drei Partieen, die äusserlich durch drei proodische Interjectionen v. 1. 9. 15 geschieden sind; das Fragment des Pratinas bildet eine einzige zusammenhängende Partie. Innerhalb dieser alloiostrophischen Theile tritt nun eine sehr kunstreiche eurhythmische Responsion in den Reihen hervor; am häufigsten sind ausgedehnte mesodische, palinodische und tristichisch-palinodische (Pratin. v. 9—18) Perioden; oft schliesst sich einer längeren, kunstreicheren Periode eine stichische Verbindung als Abgesang an.

Pratinas fr. 1.

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑

⏑⏑ –́ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ·
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
10 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

einer jeden Periode sind die entsprechenden Hälften, sowie das mesodische Centrum durch Interpunction abgetrennt.

παῖε τὸν Φρύγ' ἀοιδοῦ
ποικίλου προαχέοντα· φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον
λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ' ὑπαὶ
τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
15 ἦν ἰδού· ἅδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς
διαρριφά, θριαμβοδιθύραμβε·
κισσόχαιτ' ἄναξ ἄκουε τὰν ἐμὰν
Δώριον χορείαν.

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

ὅρμαον τὼς κυρσανίως, ὦ Μναμόνα, τάν τ' ἐμὰν
μῶαν, ἅτις οἶδεν ἁμὲ τώς τ' Ἀσαναίως,
ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ
πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα,
5 τὼς Μήδως τ' ἐνίκων.
ἁμὲ δ' αὖ Λεωνίδας ἆγεν ᾇπερ τὼς κάπρως
θάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ' ἀμφὶ τὰς γένυας
ἀφρὸς ἤνσει,
πολὺς δ' ἁμᾶ καττῶν σκελῶν [ἀφρὸς] ἵετο.
ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως
10 τᾶς ψάμμας, τοὶ Πέρσαι.

ἀγρότερ' Ἄρτεμι σηροκτόνε μόλε δεῦρο; παρσένε σιά,
ποττὰς σπονδάς, ὡς συνέχῃς πολὺν ἁμὲ χρόνον. νῦν δ'
αὖ φιλία τ' αἰὲς εὔπορος εἴη
ταῖσι συνθήκαισι καὶ τᾶν αἱμυλᾶν ἀλωπέκων
παυσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ', ὦ κυναγὲ παρσένε.

Lysistr. 1279. Athen. Hyporchem.

πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν.
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγε(σί)χορον Ἰήιον

Lysistr. 1247. Die Versabtheilung ist in den Handschriften und Ausgaben völlig verunstaltet, dasselbe gilt von den beiden folgenden Partieen; die Wiederherstellung der richtigen Abtheilung darf sich nur auf die Analogie der übrigen Chorlieder dieser metrischen Gattung stützen. Auch hier waltet die Verbindung zweier Tetrapodieen zu einem Verse vor. Dem Inhalt wie der Form nach bildet unser Chorlied zwei Alloiostropha, von denen jedes eurhythmisch eine einzige Periode ausmacht. Per. I mesodisch, eine Hexapodie von 10 Tetrapodieen umschlossen nebst drei Hexapodieen als Epodikon. Der Mangel an aufgelösten Thesen und das Vorwalten gedehnter Spondeen (vgl. S. 578) bezeichnet im Gegensatze zu den leichtén Rhythmen des folgenden

–́ ⏑ – ⏑⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
15 –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – –

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

–́ ⏖ – ⏖ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑
5 –́ – – ⏑ – ⏒
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –

⏑ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – – ⏑ ⏓
–́ – – ⏑ – ⏑ – –
10 –́ – – – – –

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏖ ⏖ ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –
–́ ⏖ – ⏖ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏖ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – –

–́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– –́ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓

Lysistr. 1279. Athen. Hyporch.

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Athenerchores den ehrenfesten Charakter des spartanischen Naturells. — In Per. II steigt bei dem frohen Jubel über den endlich geschlossenen Frieden die Lebhaftigkeit des Rhythmus, aber sehr bezeichnend wird diese nicht wie sonst durch aufgelöste Trochäen, sondern nur durch flüchtige Dactylen mit mannigfachem metrischen Wechsel der Auflösung und Zusammenziehung dargestellt; die Trochäen gehen daneben in einem retardirenden Gange. Der Schlussvers mit seinen asynartetischen Anapästen stellt den Höhepunct des spartanischen Jubels dar.

Lysistr. 1279 ist ebenfalls als Hyporchema zu fassen; dies wird durch die Schlussverse bestätigt, die mit wenigen Veränderungen auch als Schluss des κρητικὸν μέλος Ecclesiaz. 1164 vorkommen.

παῖε τὸν Φρύγ' ἀοιδοῦ
ποικίλου προαχέοντα· φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον
λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ' ὑπαὶ
τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
15 ἦν ἰδού· ἅδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς
διαρριφά, θριαμβοδιθύραμβε·
κισσόχαιτ' ἄναξ ἄκουε τὰν ἐμὰν
Δώριον χορείαν.

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

ὅρμαον τὼς κυρσανίως, ὦ Μναμόνα, τάν τ' ἐμὰν
μῶαν, ἅτις οἶδεν ἁμὲ τώς τ' Ἀσαναίως,
ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ
πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα,
5 τὼς Μήδως τ' ἐνίκων.
ἁμὲ δ' αὖ Λεωνίδας ἆγεν ᾇπερ τὼς κάπρως
θάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ' ἀμφὶ τὰς γένυας
ἀφρὸς ἤνσει,
πολὺς δ' ἁμᾶ καττῶν σκελῶν [ἀφρὸς] ἵετο.
ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως
10 τᾶς ψάμμας, τοὶ Πέρσαι.

ἀγρότερ' Ἄρτεμι σηροκτόνε μόλε δεῦρο; παρσένε σιά,
ποττὰς σπονδάς, ὡς συνέχῃς πολὺν ἁμὲ χρόνον. νῦν δ'
αὖ φιλία τ' αἰὲς εὔπορος εἴη
ταῖσι συνθήκαισι καὶ τᾶν αἱμυλᾶν ἀλωπέκων
παυσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ', ὦ κυναγὲ παρσένε.

Lysistr. 1279. Athen. Hyporchem.

πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν.
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγε(σί)χορον Ἰήιον

Lysistr. 1247. Die Versabtheilung ist in den Handschriften und Ausgaben völlig verunstaltet, dasselbe gilt von den beiden folgenden Partieen; die Wiederherstellung der richtigen Abtheilung darf sich nur auf die Analogie der übrigen Chorlieder dieser metrischen Gattung stützen. Auch hier waltet die Verbindung zweier Tetrapodieen zu einem Verse vor. Dem Inhalt wie der Form nach bildet unser Chorlied zwei Alloiostropha, von denen jedes eurhythmisch eine einzige Periode ausmacht. Per. I mesodisch, eine Hexapodie von 10 Tetrapodieen umschlossen nebst drei Hexapodieen als Epodikon. Der Mangel an aufgelösten Thesen und das Vorwalten gedehnter Spondeen (vgl. S. 578) bezeichnet im Gegensatze zu den leichten Rhythmen des folgenden

⏒ ⏑ – ⏑⏑ – –
⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
⏑ ⏒⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
15 ⏒ ⏑ – – ⏑ – ⏒ ⏑ – – ⏑ –
⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ ⏑ – ⏑ – –

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

⏒ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏒ ⏑ – – ⏑ –
⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ – – –
⏑⏑ ⏒ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑
5 ⏒ – – ⏑ – ⏑
⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏒ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –

⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏓
⏒ – – ⏑ – ⏑ – –
10 ⏒ – – – – –

⏒ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏒ ⏑ – ⏑⏑ ⏑
⏒ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏒ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑⏑ – –

⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏒ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓

Lysistr. 1279. Athen. Hyporch.

⏒⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏒⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Athenerchores den ehrenfesten Charakter des spartanischen Naturells. — In Per. II steigt bei dem frohen Jubel über den endlich geschlossenen Frieden die Lebhaftigkeit des Rhythmus, aber sehr bezeichnend wird diese nicht wie sonst durch aufgelöste Trochäen, sondern nur durch flüchtige Dactylen mit mannigfachem metrischen Wechsel der Auflösung und Zusammenziehung dargestellt; die Trochäen gehen daneben in einem retardirenden Gange. Der Schlussvers mit seinen asynartetischen Anapästen stellt den Höhepunct des spartanischen Jubels dar.
Lysistr. 1279 ist ebenfalls als Hyporchema zu fassen; dies wird durch die Schlussverse bestätigt, die mit wenigen Veränderungen auch als Schluss des κρητικὸν μέλος Ecclesiaz. 1164 vorkommen.

εὔφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,
ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται,
5 Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπί τε πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,
εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν
ἡσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος, ἣν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.
ἀλαλαλαὶ ἰὴ παιών·
αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί,
10 ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί.
εὐοῖ εὐοῖ, εὐαῖ εὐαῖ.

Lysistr. 1297. Spart. Hyporch.

Ταΰγετον αὖτ' ἐραννὸν ἐκλιπῶα,
Μῶα μόλε Λάκαινα πρεπτὸν ἀμὶν
κλέωα τὸν Ἀμύκλαις [Ἀπόλλω] σιὸν καὶ χαλκίοικον Ἀσάναν,
Τυνδαρίδας τ' ἀγασώς,
5 τοὶ δὴ παρ' Εὐρώταν ψιάδδοντι. εἶα μάλ' ἔμβη,
ὢ εἶα κοῦφα πάλλων,
ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες, τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι, καὶ ποδῶν
κτύπος.
ᾇτε πῶλοι ταὶ κόραι πὰρ τὸν Εὐρώταν
ἀμπάλλοντι ποδοῖν πύκν' ἀγκονιῶαι,
10 ταὶ δὲ κόμαι σείοντ' ᾇπερ Βακχᾶν
θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν, ἁγῆται δ' ἁ Λήδας παῖς
ἁγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής.

Bacchae 576.

Δ. ἰώ,
κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,
ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι.
Χ. τίς ὅδε, τίς πόθεν (ὅδ') ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;
5 Δ. ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ,
ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.
Χ. ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα, μόλε νυν ἡμέτερον εἰς
θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε, πέδου χθονὸς ἔνοσι πότνια.
ἆ ἆ,

Bacch. 576. Jede der drei Perioden beginnt, wie oben bemerkt, mit einer proodischen Interjection (ἰὼ — ᾶ ᾶ — ᾶ ᾶ, wahrscheinlich gedehnte Spondeen). Alles weist darauf hin, dass dieses Bacchikon vorwiegend mimetisch war (das Erstaunen beim Rufe des Gottes, der Beginn des Thiasos, das Wanken der Säulen und Einstürzen des Hau-

```
     –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
     –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –
5    ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
     –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏓
     –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓
     ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
   – –́ ⏑ – ⏑ –
10   –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑
   ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
```

Lysistr. 1297. Spart. Hyporch.

```
   – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
     –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
   ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑⏑ –
     –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
5  – – ⏑ – – – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑⏑ – –
   – –́ ⏑ – ⏑ –   –
   – –́   –   – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ –́ ⏑ – –

     –́ ⏑ – – – ⏑ –   –́ ⏑ –   –   –
     –́ – – ⏑⏑ – – – ⏑⏑ – –
10   –́ ⏑⏑ – – – – – – –
   – –́ – – – – – – – –́ –   –
   ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
```

Bacchae 576.

```
     – –
     ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
   – –́ – – – – – –
     ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
5  – –́ – – ⏑⏑ –   –
     ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ –   –
     –́ ⏑̄⏑ – ⏑̄⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –
     ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
     – –
```

ses, die auflodernden Feuerbäche), und eben deshalb ist für dieses Lied, das ohnehin kein eigentlicher Dithyrambus ist, die rhythmische Form des Hyporchemas gewählt, was uns bei Euripides nicht auffallen kann, da er auch als Dichter von Satyrdramen dieses Metrum gebrauchte.

10 τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν.
ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα· σέβετέ νιν. σέβομεν ὤ.
ἴδετε τὰ λάινα κίοσιν ἔμβολα
διάδρομα τάδε· Βρόμιος (ἐπ)αλαλάζεται στέγας ἔσω.
Δ. ἅπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα· σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέως.
15 Χ. ἆ ἆ,
πῦρ οὐ λεύσσεις οὐδ' αὐγάζει Σεμέλας
ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἅν
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
Δίου βροντᾶς;
20 δίκετε πεδόσε δίκετε τρομερὰ σώματα, μαινάδες· ὁ γὰρ ἄναξ
ἄνω κάτω τιθεὶς ἔπεισι μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος.

Aves I. Parab. 737—752 = 769—787.

Μοῦσα λοχμαία,
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ νάπαισί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις,
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
5 ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ,
δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρείᾳ,
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ,
10 ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε|βόσκετο καρπόν, ἀεὶ φέ|ρων γλυκεῖαν ᾠδάν.
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ

Aves 737. Der hyporchematische Stil in der Ode einer Parabase wird den nicht befremden, der weiss, dass fast alle Oden der Parabasen nicht blos im Tone, sondern auch in deu Anfangsworten und sonst auf bekannte Dichtungen der chorischen Lyriker und Tragiker anspielen und daher meist Metra enthalten, welche der Komödie an sich fremd sind. So die dorischen Strophen Equit., Pax 775, als deren Vorbilder uns vom Schol. Stesichorus und Pindar bezeichnet werden. Ohne Zweifel sind die Worte Μοῦσα λοχμαία die Anfangsworte irgend einer lyrischen Dichtung, ebenso wie in anderen Parabasen δεῦρο Μοῦσ', — τί κάλλιον ἀρχομένοισιν — ἀμφί μοι αὖτε Φοῖβ' ἄναξ — Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους —

10 ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –

⏑́⏑ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –

15 – –

– –́ – – – – – – ⏑⏑ –

⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –

⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓

–́ – – –

20 ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏕ ⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –

Aves I. Parab. 737—752 = 769—787.

–́ ⏑⏑ – ⏓

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

5 –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –

10 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

–

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Μοῦϲα χορῶν ἱερῶν. Besonders lieben die Oden der Parabase hyporchematischen Ton, daher in ihnen das häufige päonische Maass. In unserer Ode ist die dem Hyporchema eigenthümliche Mimesis auf den höchsten Grad gesteigert, bis zur Nachahmung der Vögelstimmen, während der Rhythmus und der Tanz zugleich die luftigen Bewegungen der Vögel darzustellen sucht. Das Metrum ist völlig das hyporchematische Dactylotrochäenmaass, nur ist die Eurhythmie weniger kunstreich. Die diesem Metrum sonst fremde antistrophische Bildung wird durch den Gebrauch in der Parabase bedingt. — τιό ist überall als Trochäus zu messen.

Cyclops 356—374.

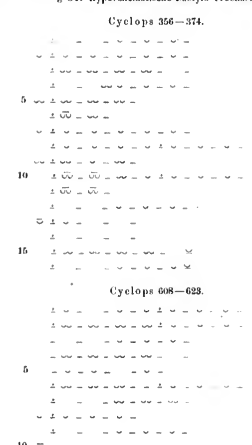
εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ,
ἀναστόμου τὸ χεῖλος· ὡς ἕτοιμά σοι
ἑφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο χναύειν,
βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων,
5 δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινομένῳ.
μή μοι μὴ προδίδου·
μόνος μόνῳ κόμιζε πορθμίδος σκάφος.
χαιρέτω μὲν αὖλις ἥδε, χαιρέτω δὲ θυμάτων
ἀποβώμιος ἃν ἔχει θυσίαν
10 Κύκλωψ Αἰτναῖος ξενικῶν κρεῶν κεχαρμένος βορᾷ·
νηλὴς ὦ τλᾶμον,
ὅστις δωμάτων ἐφεστίους [ξενικοὺς]
ἱκτῆρας ἐκθύει [δόμων]
κόπτων βρύκων,
15 ἑφθά τε δαινύμενος μυσαροῖσιν ὀδοῦσιν
ἀνδρῶν θέρμ' ἀπ' ἀνθράκων κρέα.

Cyclops 608—623.

λήψεται τὸν τράχηλον ἀντόνως ὁ καρκίνος
τοῦ ξενοδαιτυμόνος· πυρὶ γὰρ τάχα φωσφόρους ὀλεῖ κόρας.
ἤδη δαλὸς ἠνθρακωμένος
κρύπτεται εἰς σποδιάν, δρυὸς ἄσπετον ἔρνος.
5 ἀλλ' ἴτω Μάρων, πρασσέτω·
μαινομένου 'ξελέτω βλέφαρον Κύκλωπος, ὡς πίῃ κακῶς.
κἀγὼ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον
ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,
Κύκλωπος λιπὼν ἐρημίαν.
10 ἆρ' ἐς τοσόνδ' ἀφίξομαι;

Cycl. 356. G. Hermann u. a. haben sich abgemüht, eine antistrophische Responsion herzustellen, dio hier ebenso wenig stattfindet wie in den beiden folgenden Chorpartieen des Cyclops und die überhaupt den Dactylo-Trochäen dieser Form fern steht. Auch eine Vertheilung unter Halbchöre darf nicht angenommen werden; alles Auffallende verschwindet, wenn man die Mimesis als den Grundcharakter in den Chorliedern dieser metrischen Stilgattung festhält. Das Chorlied zerfällt in vier Theile und ebenso viele eurhythmische Perioden. In dem ersten und dritten (1—5 und 8—10) erheuchelt der Chor der

Cyclops 356—374.



Cyclops 608—623.

geknechteten Satyrn, in Furcht vor dem grausamen Cyclopen, eine unterwürfige Mitfreude an dem barbarischen Freudenmahle seines Herrn; doch bricht die wahre Stimmung durch, zuerst als feige und selbstsüchtige Angst im zweiten Theile (6. 7, an Odysseus gerichtet), dann im Schlusstheile v. 11 ff. als unverhohlener Ingrimm. In diesen fortwährenden Gegensätzen liegt zugleich der komisch-mimetische Contrast. V. 12. 13 passen die Wörter ξενικοὺς und δόμων weder in den Sinn noch in das Metrum und sind als Glossem auszuwerfen, alles Uebrige ist unverderbt.

B.

Hesychastische Episyntheta.

§ 52.

Metrische Bildung.

Die mit dem vorstehenden Namen zu bezeichnende Strophengattung zeigt fast ein noch strengeres, in seinen Grundformen noch fester gewahrtes Gepräge des metrischen Baues als selbst die trochäischen und iambischen Strophen des Aeschylus, und es ist bei keiner anderen so leicht, die einzelnen metrischen Bestandtheile und ihre Verbindung zu einander so strict anzugeben als hier, wenn auch die Frage nach der eigentlichen rhythmischen Bedeutung der hier verwandten Elemente lange Zeit auf eine genügende Beantwortung hat warten müssen. Wegen des sich hier so bestimmt ausprägenden metrischen Typus hat die neuere metrische Forschung, welche nicht auf dem Hephästioneischen Standpuncte stehen bleiben mochte, und nicht nur die metrische Bildung des einzelnen Verses, sondern auch die Composition der Verse zur Strophe in Betracht zog, zuerst an der vorliegenden Strophengattung bestimmte Klassen unter den antiken Chorstrophen zu scheiden gelernt und hier zuerst die Nothwendigkeit eines bestimmten Namens, welcher die eine Strophengattung von der anderen unterscheidet, gefühlt. Weil Pindar in einer der dieser Bildung angehörigen Oden Ol. 3, 4 die Worte gebraucht: Μοῖσα δ' οὕτω τοι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ, und diesen Worten zufolge die Melodie dieses Epinikions in der dorischen Tonart gehalten zu haben scheint, so hat G. Hermann, welcher zuerst die metrische Eigenthümlichkeit dieser Strophe berücksichtigt hat, sich für berechtigt gehalten, für die sämmtlichen Strophen dieser Gattung die Nomenclatur „dorische Strophen" oder „Strophen der dorischen Harmonie" einzuführen, eine Bezeichnung, der auch Böckh und die Späteren ihre Zustimmung gegeben haben. Es ist aber leicht der Nachweis zu führen, dass diese Strophen auch die Anwendung fast einer jeden anderen Tonart gestatteten, und dass andererseits die dorische Tonart für andere Strophengat-

tungen ebenso häufig ist. Vgl. unten. Wir konnten deshalb nicht umhin, diese Nomenclatur aufzugeben und haben statt dessen in der ersten Auflage des Buches Dactylo-Epitriten gewählt, eine Bezeichnung, welche lediglich dem aus dactylischen Reihen und aus sogenannten zweiten oder dritten Epitriten zusammengesetzten äusseren Silbenschema folgt und in soweit noch immer als zutreffend gelten kann. Es ist dabei freilich zu betonen, dass das Wort Epitrit nicht im rhythmischen Sinne, sondern blos im Sinne der späteren die Silben nach blos ein- und zweizeitiger Kürze und Länge messenden Metriker zu nehmen ist, und dass auch manche nothwendig zu dieser Gattung hinzuzurechnenden Strophen so häufig statt des Epitritus einen Ditrochäus oder Diiambus darbieten, dass hier der Epitrit keineswegs als ein charakteristisches Element der metrischen Bildung erscheint. Ueberhaupt ist es für die Bezeichnung metrischer Kategorieen durchweg angemessen, sich einer eigenen, selbstgewählten Nomenclatur zu enthalten, wenn sich dafür ein von den Alten gebrauchter zutreffender Terminus technicus ermitteln lässt. Und im vorliegenden Falle sind wir so glücklich, bei Hephästion und seinen Scholiasten den gewiss alten und significanten Namen der episynthetischen Metra vorzufinden, womit die meisten Verse dieser Strophengattung bei den Alten bezeichnet wurden. Freilich ist der Begriff der μέτρα ἐπισύνθετα die Bezeichnung für eine umfassendere Kategorie, von welcher die in der vorliegenden Strophengattung gebrauchten Metren nur ein einzelnes, wenn auch sehr umfangreiches εἶδος bilden, aber auch zur Bezeichnung dieses speciellen εἶδος gewährt die antike Unterscheidung der drei τρόποι oder ἤθη ῥυθμοποιίας die ausreichende antike Bezeichnung. Es sind nämlich die episynthetischen Metren der vorliegenden Strophengattung die durchweg dem hesychastischen Tropos eigenthümlichen Episyntheta. Die Hymnen, Parthenien, Päane, Enkomien, Epinikien, Dithyramben, Prosodien — alle diese einzelnen Arten der hesychastischen Chorlyrik sind die poetischen Gattungen, in welchen die jetzt in Rede stehende Form der Metra episyntheta das legitime Mass bildet. Nur ausnahmsweise finden die hesychastischen Episyntheta auch in die tragischen Chorlieder Eingang, aber dann lässt Inhalt und Ton der letzteren immer deutlich erkennen, dass hier der sonst in der Tragödie herrschende diastaltische Tropos für einige Zeit dem hesychastischen Tropos der objectiven Lyrik Platz machen soll.

Der Ausdruck des hesychastischen Ethos zu sein sind sie deshalb vor allen übrigen Metren geeignet, weil sie bei grosser Mannigfaltigkeit der Gestaltung von allen eigentlich melischen Metren den einfachsten und gleichmässigsten Bau zeigen. Fern von allem Pathos sind sie der Typus einer ruhigen Kraft und Männlichkeit, die sich in den Schranken des Gleichmaasses hält und vor leidenschaftlicher Aufregung bewahrt bleibt. So erwecken sie die Stimmungen des Gemüthes, welche die alte Ueberlieferung bei Aristides und Eukleides als das Endziel des hesychastischen Tropos bezeichnet: ruhige Thatkraft ohne Leidenschaft, Frieden und männliche Freiheit, Euclid. harm. 21 Meib.: ἡcυχαcτικὸν δὲ ἦθός ἐcτι μελοποιΐαc ᾧ παρέπεται ἠρεμότηc ψυχῆc καὶ κατάcτημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν· ἁρμόcουcι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνεc, ἐγκώμιοι, cυμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοιc ὅμοια. Aristid. 30 Meib. Natürlich modificirt sich dieser Charakter nach den einzelnen Gattungen der Lyrik, wie ja auch jene Stellen der Alten von mehreren εἴδη des hesychastischen Tropos reden. Nach diesen εἴδη lassen sich auch im metrischen Bau der hesychastischen Episyntheta verschiedene Nüancen unterscheiden: die grösste Strenge zeigt sich in den Hymnen, der Dithyrambus bietet leichtere Formen, während sich in den Epinikien beide Stil-Nüancen vertreten finden. Vor den rein dactylischen Strophen haben die hesychastischen Episyntheta grössere Mannigfaltigkeit der Bildungselemente voraus, ohne deshalb den Charakter der Stetigkeit einzubüssen. Dagegen haben sie weder das gewaltsame Pathos der tragischen Iamben und Trochäen, noch die geschmeidige Beweglichkeit und den individuellen Ton der Logaöden, in denen sich fast in jeder Reihe die Tactformen der beiden ersten metrischen γένη zu anmuthigem Spiele vereint haben. Ihr diametraler Gegensatz sind die dionysisch-ekstatischen Ionici und die Dochmien.

Metrische Elemente des hesychastischen Episyntheton.

Zwei Elemente bilden die Grundformen der hesychastischen Episyntheta. Es sind, wenn wir zunächst die rhythmische Geltung unberücksichtigt lassen und blos die Silbenform ins Auge fassen, folgende:

1. die aus **Trochäus und Spondeus gebildete Dipodie** (der sog. zweite Epitrit):

– ◡ – –

2. die aus zwei uncontrahirbaren Dactylen und einem Spondeus gebildete Tripodie:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – –.

Im Versschlusse kann der auslautende Spondeus in 1. und 2. selbstverständlich durch den Trochäus vertreten werden:

– ◡ – ◡
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡.

Aber auch im Inlaute des Verses ist diese Form des Ausganges keineswegs illegitim, worüber das Nähere unten. Niemals aber lautet die Tripodie auf einen Dactylus aus:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡.

Ebenso kann von beiden Elementen die letzte Silbe fehlen, häufig im Versauslaute, selten im Inlaute:

– ◡ –
– ◡ ◡ – ◡ ◡ –.

Ausser dieser Dipodie und Tripodie braucht kein anderes metrisches Element in einer Strophe vorzukommen. So Ol. 3 str.; Ol. 3 ep.; Ol. 8 ep.; Py. 12; Nem. 9; Isth. 2; Isth. 5 ep. und fast sämmtliche Strophen der Dramatiker. Die Tripodieen sind weniger zahlreich als die Epitriten. So besteht Ol. 3 str. aus 6 Tripodieen und 10 Epitriten, Ol. 3 ep. aus 6 Tripodieen und 10 Epitriten; Ol. 7 str. aus 6 Tripodieen und 9 Epitriten, Ol. 7 ep. aus 8 Tripodieen und 11 Epitriten. Nur in Nem. 1 ep. fehlen die Tripodieen gänzlich.

Wenn die dactylische Tripodie auch das prävalirende dactylische Element ist, so ist sie doch nicht das einzige. Es wird nämlich in unseren Strophen auch angewandt

3. die dactylische Tetrapodie

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏓
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –.

Pindar gebraucht diese Reihe in den Epiniklen 11 mal: mit disyllabischem Ausgange Ol. 6 ep. 2; Py. 4, 4; Nem. 1, 6; Nem. ep. 2; Nem. 5 ep. 6; Isth. 5, 3; Isth. 4 ep. 8; Py. 4 ep. 5; mit monosyllabischem Ausgange Py. 4, 6; Isth. 3, 5; Ol. 12 ep. 3. Bei den Tragikern wird sie nicht zugelassen; Sophokles beginnt die Parodos des Ajax 172

ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις, | ὦ μεγάλα φάτις, ὦ,

wo eine trisyllabisch auf den Dactylus (nicht disyllabisch oder

monosyllabisch) auslautende dactylische Tetrapodie mit einer dactylischen Tripodie verbunden ist.

4. Die dactylische Dipodie

– ◡ ◡ – –

– ◡ ◡ –.

Die Form mit monosyllabischem Schlusstacte (– ◡ ◡ –) ist bei Pindar nicht selten: Ol. 6 ep. 2; Ol. 12, 2; Nem. 5 ep. 4; Isth. 5, 6; Py. 1, 2; Isth. 2 ep. 4; Isth. 4, 6; Isth. 4 ep. 4. 5; Isth. 4 ep. 4; Isth. 1 ep. 4; Nem. 1 ep. 4; Nem. 11 ep. 4; Ol. 12, 4; Ol. 12 ep. 6; Isth. 4, 2; Isth. 5, 2; Ol. 6, 2. Bei den Dramatikern kommt sie blos Oed. R. 1086 vor; die auf den Spondeus auslautende Form (– ◡ ◡ – –) zeigt sich Ol. 10 ep. 8; Py. 4 ep. 4 (vgl. auch Py. 3 ep. 9; Nem. 8 ep. 4 mit doppelkurzer Anakrusis).

5. Die dactylische Pentapodie

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

findet sich Py. 3, 4.

Diese drei secundären dactylischen Elemente folgen in ihrer Bildung durchaus der dactylischen Tripodie; — also auch hier keine Contraction des inlautenden Dactylus, wovon vielleicht eine Ausnahme bei Pind. Ol. 6 ep. 3

– ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – –,

wenn dies als dactylische Tetrapodie und nicht vielmehr als zwei dactylische Dipodieen zu fassen ist.

Neben den 2 primären und den 3 dactylischen Neben-Elementen ist noch anzuführen

6. der Gebrauch eines einzelnen Spondeus am Anfange oder Ausgange eines hesychastischen Episyntheton. Nur im letzteren Falle (als Vers-Auslaut) kann der Spondeus durch den Trochäus vertreten werden. Es ist kein Zweifel, dass beide Silben gedehnte Längen sind, dass also eine jede den Umfang eines ganzen Tactes einnimmt. Dies ist schon Böckhs (praef. ad schol. Pind. p. LI) und G. Hermanns Annahme; jener gibt dem Spondeus die Ausdehnung eines Ditrochäus (Epitritus), dieser bezeichnet ihn als Trochäus semantus, worunter er sich einen aus einer 8-zeitigen θέϲιϲ und 4-zeitigen ἄρϲιϲ bestehenden Tact denkt. Ohne hier auf die Silbenmessung einzugehen, nennen wir ihn vorläufig eine dikatalektische Dipodie; es ist gleichgültig, ob wir sagen dikatalektisch-trochäische oder dikatalektisch-dactylische Di-

podie, denn die trochäische und dactylische Dipodie wird gleichmässig durch dikatalektische Bildung zu einem Spondeus.

Der einzelne Spondeus ist durch folgende Beispiele vertreten:

Py. 1, 2 . . . . – ᴗ – – | – ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ – | – –
τᾶϲ ἀκούει μὲν βάϲιϲ ἀγλαΐαϲ ἀρχά.

Py. 9, 2 – ᴗ – – – ᴗ – | – –
ϲὺν βαθυζώνοιϲιν ἀγγέλλων.

Py. 1, 3 – – | – ᴗ – – – ᴗ –
πείθονται δ' ἀοιδοὶ ϲάμαϲιν.

Dieselbe Form mit Anakrusis (vgl. unten) findet sich

Ol. 6, 6 ᴗ – – | – ᴗ – – – ᴗ – | . . .
ϲυνοικιϲτήρ τε πᾶν κλεινᾶν Ϲυρακοϲϲᾶν· τίνα . . .

Vgl. auch Eur. Electr. 859, 5 καϲίγνητοϲ ϲέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε.

Bei Simonides erscheint ein solcher Spondeus fr. 57 ϲτάλαϲ, bei Bakchylides fr. 29, 3 ἅγναν.

Ausser diesen 6 Elementen sind hin und wieder auch noch als alloiometrische Bestandtheile logaödische Reihen und trochäische Ithyphallici gebraucht, worüber unten.

Auflösung. Contraction.

Die Auflösung ist durch den hesychastischen Tropos auf sehr enge Grenzen beschränkt. Von den dactylischen Elementen ist sie ebenso wie im epischen Verse gänzlich ausgeschlossen mit der einzigen Ausnahme, dass Isth. 6, 3 bei einem Eigennamen der zweite Dactylus einer dactylischen Tripodie in den Proceleusmatikus aufgelöst ist:

ἔρνεϊ Τελεϲιάδα. τόλ|μα γὰρ εἰκὼϲ
– ᴗ ᴗ ᴗᴗ ᴗ ᴗ – – | – ᴗ – –

Aber auch die epitritische (trochäische) Dipodie zeigt in Pindar's Epinikien nur 19 mal eine aufgelöste Silbe, meist in ihrer ersten, selten in der zweiten Hälfte:

ᴗᴗ ᴗ – – Ol. 10 ep. 3; Py. 1 ep. 5. 7. 8; Py. 4, 9; Py. 9 ep. 9; Nem. 5 ep. 1; Nem. 10 ep. 6; Isth. 4, 6; Isth. 4 ep. 6; Isth. 5, 7.

ᴗᴗ ᴗ – Py. 1 ep. 3; Isth. 2 ep. 5; Isth. 5, 7.

– ᴗ ᴗᴗ – Nem. 5, 4. 6; Isth. 2 ep. 6; Isth. 3 ep. 6; ebenso Simonid. 8, 1.

Bei den Tragikern lässt sich nur Ein Beispiel der Auflösung nachweisen fab. inc. 80 W. Gewöhnlich respondirt die Auflösung antistrophisch; wo dies nicht der Fall ist, findet sich meist ein Eigenname.

Contraction der beiden Kürzen des Dactylus, welche im epischen Verse so häufig ist, schliesst das Bildungsgesetz der hesychastischen Episyntheta völlig aus, und es ist illegitim, wenn hier von Euripides und Späteren die dactylische Tripodie einige mal mit anlautendem Spondeus gebildet ist:

⏗ ‒ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ‒ .

Med. 983, 5 καὶ μοῖραν θανάτου; Androm. 766, 5 τιμὰ καὶ κλέος οὔτοι; Aristoteles paean. v. 7 καρπόν τ' ἀθάνατον und einige mal im Deipnon des Philoxenus.

Anakrusis.

Gewöhnlich werden die in dem bisherigen genannten metrischen Elemente ohne vorausgehende Anakrusis zu einem Verse vereinigt; häufige Anwendung derselben würde dem hesychastischen Ethos nicht entsprechen: Aristid. 97 Meib.: τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπ' ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι. Unter den 283 Versen der aus hesychastischen Episyntheta gebildeten Epinikien Pindars gibt es nur 42, welche entweder vor der ersten ditrochäischen Dipodie (dem Epitritus) oder vor der ersten dactylischen Tripodie oder Tetrapodie*) eine einsilbige Anakrusis haben. Diese Anakrusis ist eine Länge mit Ausnahme von Isth. 1, 5, wo bei achtmaliger antistrophischer Wiederholung des Verses ein einziges Mal die Kürze statt der Länge gebraucht ist, στρ. α'

τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς

neben ἐξ ὤπασεν Κάδμου στρατῷ ἐξ ἀέθλων der ἀντ. α' u. s. w. und von Nem. 5 ep. 1, wo bei dreimaliger antistrophischer Wiederholung 2 Mal die Kürze, 1 Mal die Länge gebraucht ist:

ὁ τᾶς θεοῦ, ὃν Ψαμάθεια τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου ἐπ. α'.

Also bis auf diese zwei Stellen wird die einsilbige lange Anakrusis nie mit einer Kürze vertauscht; niemals ist in der antistrophischen Responsion an ihre Stelle eine Doppelkürze getreten.

*) Vor einer Tetrapodie kommt die Anakrusis nur einmal vor Py. 4 ep. 5 Μῆνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖαν διδόντι.

Häufiger ist die kurze Anakrusis bei den Dramatikern. Hier findet sich die Länge: Med. 824, 3. 5; 976, 1; Androm. 766, 1. 2; Troad. 795, 2; Electr. 859, 2. 3. 4; Rhes. 224, 5; fab. inc. fr. 80 W., 1. 2; Prometh. 887, 4; Ajax 172, 4. 5. 7. 8. 9; Trach. 94, 2. 5. 6; Tereus α, 1. 3; β, 1. 2; Soph. fr. ap. Stob. 105, 57, 1; Equit. 1264, 5; Eccles. 571, 3. 6. 9; Nub. 457, 8; Pax 775, 2. 3; die Kürze: Troad. 795, 1. 6; Eur. Electr. 859, 1. 5; Rhes. 224 2; Trach. 94, 1; Equit. 1204, 1; Nub. 457, 5; antistrophisches Schwanken zwischen Länge und Kürze: Med. 410, 1; 627, 1; 824, 1; Rhes. 224, 1.

In den hesychastisch-episynthetischen Strophen sind aber auch anakrusische Verse zugelassen, in welchen hinter der Anakrusis solche Elemente angewandt sind, welche nicht zu den oben aufgeführten legitimen Bestandtheilen gerechnet werden können. Hier ist vorzugsweise die Doppelkürze als Anakrusis gebraucht.

Vor einem einzelnen Spondeus wird die kurze, nicht die lange Anakrusis gebraucht.

⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – – Ol. 6, 6

συνοικιστήρ τε τᾶν κλεινᾶν Cυρακοςςᾶν· τίνα κεν φύγοι ὕμνον.

⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ Eur. Electr. 859, 5

καςίγνητος ςέθεν· ἀλλ’ ἐπάειδε.

Dreimal findet sich vor einem Spondeus eine Doppelkürze als Anakrusis, wodurch ein anlautender Ionicus a minore gebildet wird ⏑ ⏑ – –. Wir lassen zunächst dahin gestellt, ob dieser Spondeus ebenso wie oben zu messen ist.

⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – Py. ep. 8,
⏑ ⏑ – – – ⏑ – Ol. 7, 1; Ol. 7, 6; Ol. 8, 6,
⏑ ⏑ – – – ⏑ – – Bacchyl. 13, 7.

Die anakrusische Doppelkürze kommt auch vor einer dactylischen Dipodie vor:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – Py. 3 ep. 9,
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – Nem. 8 ep. 4.

Endlich vor den als alloiometrischen Versen zugelassenen logaödischen Reihen:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – Nem. 10, 1; Licymn. fr. 4, 1,
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – Aristot. paean. 1

und vor einem einzelnen Trochäus oder einer einzelnen Länge:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – Py. 9, 3,
⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – Py. 9, 1,

⏑ ⏑ ⏑ –   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – – ⏑̣ – Ol. 7 ep. 6,

⏑ ⏑ ⏑ –   – ⏑ – Nem. 8 ep. 3.

Auch diese Bildungen kommen sonst in den logaödischen Strophen Pindars vor, vgl. Ol. 4, 1; Ol. 13, 5; Nem. 6, 5; Py. 6, 4; Ol. 13 ep. 6, und dürfen daher wie die vorhergenannten zu den alloiometrischen Bestandtheilen der episynthetischen Strophe angesehen werden.

Wir haben hiermit alle Stellen, wo in unseren Strophen eine Doppelkürze als Anakrusis gebraucht ist, aufgezählt. Es ergibt sich daraus, dass sie den primären Bestandtheilen, der trochäischen Dipodie (Epitrit) und der dactylischen Tripodie, durchaus fremd ist und dass sie deshalb durchaus als eine ungewöhnliche Erscheinung anzusehen ist. Auf ihre Erklärung werden wir unten zurückkommen. Hier ist der Satz hinzustellen:

a. dass die trochäische Dipodie als erstes Element des Verses ebenso wie ihre schliessende ἄρϲιϲ der normalen Bildung nach eine Länge ist, so auch als anlautende Anakrusis eine Länge erheischt und dass nur Isth. 1, 5 diese Länge mit der Kürze schwankt;

b. dass die als erstes Element des Verses gebrauchte dactylische Tripodie (und ebenso die dactylische Tetrapodie, vgl. Py. 4 ep. 5) als Anakrusis niemals die hier nach der Beschaffenheit der inlautenden ἄρϲειϲ zu erwartende Doppelkürze annimmt, sondern stets eine einsilbige Länge, ja dass diese Länge Nem. 5 ep. 1 in der antistrophischen Responsion auch mit der einsilbigen Kürze wechselt; in anderen Strophen als denen der Epinikien kommt die einsilbige anakrusische Kürze noch häufiger vor.

Wie man solche Verse benennt, ist gleichgültig. Man kann von dem Verse Ol. 3, 3

Θήρωνοϲ Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώϲαιϲ, ἀκαμαντοπόδων

mit gleichem Rechte sagen, er bestehe aus einer dactylischen Tripodie, einem Ditrochäus und einer dactylischen Tripodie mit vorausgehender Anakrusis

Θή|ρωνοϲ Ὀλυμπιονίκαν | ὕμνον ὀρθώ|ϲαιϲ ἀκαμαντοπόδων

– | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

und: er bestehe aus einer anapästischen Tripodie, einem Diiambus und einer anapästischen Tripodie

Θήρωνοϲ Ὀλυμπιονί|καν ὕμνον ὀρ|θώϲαιϲ ἀκαμαντοπόδων

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –,

natürlich aus solchen anapästischen Tripodieen, welche stets mit einer langen einzeitigen, nicht mit einer doppelkurzen Anakrusis beginnen. So wenig ein Unterschied zwischen Iamben und anakrusischen Trochäen, so wenig besteht auch ein Unterschied zwischen Anapästen und anakrusischen Dactylen; was hierüber die ἐπιπλοκή der γένη μετρικά der alten Metriker und die ἀντίθεσις ποδῶν der alten Rhythmiker besagt, kommt genau mit den entsprechenden Erscheinungen im Rhythmus unserer modernen Musik überein: einen anderen als einen blossen Namensunterschied zwischen Iamben und anakrusischen Trochäen, zwischen Anapästen und anakrusischen Dactylen zu statuiren, ist eine durch nichts zu rechtfertigende Willkühr. Freilich ist zwischen Anapästen zu scheiden, welche mit der Doppelkürze oder Länge, und zwischen solchen, welche nur mit Einer Länge oder Einer Kürze beginnen, aber die einen von diesen Anapästen sind gerade so gut anakrusische Dactylen wie die anderen.

Auslaut der metrischen Elemente.

Im Inlaute des Verses lauten die einzelnen metrischen Elemente zunächst auf die Arsis aus; die katalektischen Formen (auf die Thesis) gehören vorwiegend dem Auslaute des Verses an. Somit schliesst sich dort ein akatalektisches Element an das andere: zwei benachbarte Elemente sind durch eine Arsis vermittelt. Diese Arsis, welche die letzte Thesis des einen Elementes mit der ersten Thesis des folgenden verbindet, ist in den hesychastischen Episyntheta ihrer Normalform nach eine Länge, gerade wie die Anakrusis des Verses eine Länge sein muss. Für die Pindarischen Epinikien ist indes die normale Länge nur in 9 Strophen durchgängig festgehalten: Ol. 3 str.; Ol. 6 str.; Py. 3 str.; Py. 9 str.; Nem. 1 ep.; Nem. 10 ep.; Nem. 11 str.; Nem. 11 ep.; Isth. 5 ep. In den übrigen 32 Strophen ist ein Schwanken zwischen Länge und Kürze bei der antistrophischen Responsion nicht selten. Eine durchgängige Kürze an Stelle der Länge mit genauer antistrophischer Responsion findet statt Ol. 7 ep. 5; Ol. 10 ep. 4. 5; Isth. 4 ep. 7; Nem. 8 ep. 6. Böckh de metr. Pind. 282 gibt den Nachweis, dass die Kürze anstatt der Länge hauptsächlich nur in Eigennamen oder in solchen Wörtern zugelassen ist, in denen sie auch in anderen Metren die Stelle einer Länge übernehmen kann, z. B. bei folgender Liquida. Wir fügen hinzu, dass die Gestattung der Kürze durch den ethi-

schen Charakter der poetischen Gattung bedingt ist. Der hesychastische Tropos umfasst nämlich nach der antiken Tradition verschiedene εἴδη, von denen die einen mehr, die anderen weniger den Charakter der Ruhe haben; je nach dieser Nüancirung des Ethos richtet sich die grössere Freiheit oder Strenge in der Beschaffenheit der ἄρcιc. Die Hymnen als die feierlichste und ruhigste Gattung der hesychastischen Poesie halten die Kürze anstatt der Länge völlig fern, wenigstens findet sich in den Fragmenten der Pindarischen Hymnen kein einziges Beispiel der Kürze oder Ancipität. Ein bewegteres Eidos bildet der Dithyramb, daher konnte hier das Gesetz der langen ἄρcιc viel häufiger übertreten werden; in den hierher gehörigen Pindarischen Fragmenten, die in der Anzahl der Reihen den Hymnenfragmenten gleichstehen, ist die Kürze fast in jedem dritten Verse zugelassen, fr. 52, 2; 54, 2; 55, 2. 3; 57, 3; 58, 3. Dem Dithyramb steht das Ethos der Skolien und der von den Alten schon zum systaltischen Tropos gerechneten Threnen am nächsten, daher ist auch hier die Kürze häufig, vgl. Pind. Thren. 114, 1: ὄλβιος ὅςτις ἰδὼν κεῖν' εἰς' ὑπὸ χθόν'. οἶδε μὲν βίου τελευτάν; 106, 5: τοὶ δὲ φορμίγγεςςι τέρπονται, παρὰ δέ cφιcιν εὐανθὴς ἅπας τέθαλεν ὄλβος; 110, 2; 108, 1. 2; 106, 4; Scol. 99, 1. 4; 100, 4; 101, 1. 5; 104, 2. In dieselbe Kategorie gehören die Strophen der Tragiker. Dagegen schliessen sich die Prosodien, Päane und Parthenien in ihrem ruhigen Tone am nächsten den Hymnen an, von denen sie sich nur durch die lebhaftere Orchestik entfernen; daher ist hier die Kürze nur sehr vereinzelt zugelassen, in den Pindarischen Prosodien nur fr. 66: τί κάλλιον ἀρχομένοιcιν ἢ καταπαυομένοιcιν.

Katalektische Bildung der metrischen Elemente im Inlaute des Verses, durch welche sich zwei als schwere Tacttheile stehende Silben unmittelbar berühren, kommen bei den hesychastischen Episyntheta verhältnissmässig sehr selten vor. Beispiele katalektischer Tripodieen sind

Py. 3 antistr. 1 ἀμπλακίαιcι φρενῶν, | ἄλλον αἴνηcεν γάμον κρύβδαν πατρόc

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́

Py. 9 str. 7 καὶ πολυκαρποτάταc | θῆκε δέcποιναν χθονόc

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́

Nem. 8 ep. 1 οἵ τε κραναaῖc ἐν 'Αθάναιcιν ἅρμοζον cτρατόν

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́

Isth. 3 ep. 6 αἰὼν δὲ κυλινδομέναις | ἁμέραις ἄλλ' ἄλλοτ'. ἐξάλ-
λαξεν· ἄτρωτοί γε μὰν παῖδες θεῶν.

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́

Py. 4 ep. 7 δέξατ'. αἴσιον δ' ἐπί οἱ Κρονίων | Ζεὺς πατὴρ ἔκ-
λαγξε βροντάν

–́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑́ – –́ ⏑ –́ –

Nem. 1 str. 7 ἅρμα δ' ὀτρύνει Χρομίου Νεμέα θ' | ἔργμασιν νικα-
φόροις ἐγκώμιον ζεῦξαι μέλος

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – – ⏑ –́

Nem. 8 ep. 5 Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποι κιλμέναν

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́

Isth. 1 str. 6 Καλλίνικον πατρίδι κῦδος. ἐν ᾧ | καὶ τὸν ἀδεί μαντον
Ἀλκμήνα τέκεν

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́

Isth. 5 ep. 7 ἀρχὸν οἰωνῶν μέγαν αἰετόν· ἁ δεῖα δ' ἔν δον νιν ἔκ-
νιξεν χάρις

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́

Py. 1 str. 1 ἀενάου πυρός· εὕ δει δ' ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετός,
ὠκεῖαν πτέρυγ' ἀμφωτέρω θεν χαλάξαις

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ –

Im letzten Verse finden sich inlautend zwei katalektische Tripodieen, im vor- und vorvorletzten ausser der katalektischen Tripodie noch eine katalektische Dipodie (trochäische oder dactylische). In den übrigen Versen kommt nur eine einzige inlautende Katalexis vor.

Häufiger sind die Beispiele von inlautenden katalektischen Dipodieen:

Ol. 6 ep. 7	–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –
Ol. 8 ep. 7	–́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
Ol. 10 ep. 3	–́ ⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
Nem. 11 ep. 6	–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
Isth. 4 ep. 9	–́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́
Ol. 10 ep. 9	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –
Nem. 1 ep. 4	– –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
Py. 1 ep. 8	⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –
Py. 1 str. 2	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ –́
Nem. 10 ep. 6	⏑́⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
Nem. 2 str. 5	–́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́

Py. 1 ep. 3 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ –́
Py. 4 str. 17 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́
Ol. 12 ep. 7 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –
Nem. 10 str. 6 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
Isth. 4 str. 6 ⏑́⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
Nem. 5 ep. –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́
Py. 1 str. 4 – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏕ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
Isth. 2 ep. 5 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – ⏑́⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ –

Eine dactylische Tetrapodie ist im Inlante katalektisch gebildet

Isth. 3 str. 5 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́

Bei weitem die meisten dieser Verse lauten katalektisch aus, nur wenige akatalektisch. Jene haben wir dikatalektische (trikatalektische), diese prokatalektische Metra zu nennen.

Die wenigen Verse, in denen zugleich eine Anakrusis stattfindet,

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏕ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
– –́ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – – ⏑ –

müssen nach dem Systeme der alten Metriker zu den ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν gezählt werden. In Wahrheit finden aber auch hier inlautende Katalexen statt und ihrem Wesen nach sind diese Verse von den dikatalektischen und prokatalektischen durchaus nicht zu scheiden.

Man kann leicht bemerken, dass Pindar die hier vorgeführte dikatalektische und prokatalektische Bildung hauptsächlich im Schlussverse der Strophe oder Epode anwendet. Es ist dies eine Eigenthümlichkeit gerade der episynthetischen Strophen des hesychastischen Tropos.

In der That ist inlautende Katalexis bei fast keiner anderen Strophengattung so selten angewandt wie hier. Um so häufiger ist auslautende Katalexis: sowohl die epitritischen wie die dactylischen Elemente haben im Versschlusse der bei weitem grösseren Mehrzahl nach monosyllabischen Ausgang. Beginnt der Vers bei monosyllabischem Ausgange mit einer Anakrusis, so erscheint das Schlusselement akatalektisch, z. B.

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ katalektisch,
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ akatalektisch.

Anlautende Anakrusis und disyllabischer Auslaut (Spondeus oder

Trochäus) bringt diejenige Versform hervor, welche die Alten **hyperkatalektisch** nennen, worüber das Nähere unten.

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –.

Rhythmische Messung der metrischen Elemente.

Wollte man die metrischen Bestandtheile des hesychastischen Episyntheton lediglich nach blos 1- und 2-zeitigem Silbenmaasse messen, so würden die dactylischen Elemente 4-zeitiges Tactmass haben, wie im heroischen Hexameter, im anapästischen Tetrametron und Hypermetron, die trochäischen Dipodieen aber würden bei ihrem vorwaltenden spondeischen Ausgange fast durchgängig ein 7-zeitiges Tactmaass haben:

– ⏑ | – –
3 | 4

Die Ueberlieferung des Aristoxenus erkennt zwar einen 7-zeitigen Tact ausdrücklich an, sie nennt ihn den πούς ἐπίτριτος ἑπτάσημος, dessen beide Theile sich verhalten wie 3 : 4, aber sie schliesst das Vorkommen eines solchen Tactes auf das bestimmteste von der συνεχὴς ῥυθμοποιίας aus, d. h. es kann ein solcher Tact nur vereinzelt unter anderen Tacten vorkommen, nicht aber in unmittelbarer Wiederholung hinter einander. Ausserdem wird ein solcher 7-zeitiger Rhythmus als σπάνιος bezeichnet. Hieraus folgt, dass die in den episynthetischen Strophen des hesychastischen Tropos vorkommende Silbenverbindung – ⏑ – – **nicht** ein 7-zeitiger epitritischer Tact sein kann, denn einmal ist dieselbe keineswegs „selten“, sondern im Gegentheil ausserordentlich häufig, und sodann wird dieselbe mit Vorliebe mehrmals hinter einander wiederholt (lässt somit eine συνεχὴς ῥυθμοποιία zu) vgl. Trach. 94, 5

ἢ ποντίας αὐλῶνος ἢ διccαῖcιν ἀπείροις κλιθεὶς
εἴπ᾽, ὦ κρατιστεύων κατ᾽ ὄμμα.
– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑̲

Ueberhaupt lässt sich für die hesychastischen Episyntheta keine Messung annehmen, welche wie die eben angeführte epitritische einen Tactwechsel bedingen würde. Aristides sagt, dass die Rhythmen, in welchen ein Wechsel von einem Tacte in den anderen (μεταβολὴ γένους) stattfände, für das Gemüth φοβεροί und ὀλέθριοι seien: Πάλιν οἱ μὲν ἐφ᾽ ἑνὸς γένους μένοντες ἧττον κινοῦσιν, οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βιαίως ἀνθέλ-

κουσι τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ, παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. διὸ κἂν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν αἱ τὸ μὲν εἶδος ταυτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφορὰν ταραχώδεις μέν, οὐ μὴν κινδυνώδεις, αἱ δὲ ἤτοι λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι φοβεραί τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι. Welche Rhythmen der griechischen Melik aber sind weniger φοβεροί und ὀλέθριοι als die hesychastischen Episyntheta, die in scharf ausgeprägten Zügen den Charakter männlicher Ruhe und heiteren Seelenfriedens tragen? wenn irgendwo, so ist hier die μεταβολὴ γένους ausgeschlossen. Es gibt allerdings Strophen mit Tactungleichheit, aber dies sind nicht die Episyntheta, sondern die Dochmien in den tragischen Klag- und Verzweiflungsmonodieen, die Ionici mit ihrer bacchischen Ekstase, ihrem orgiastischen Taumel und hinschmelzenden Schmerze, und endlich die enthusiastischen Päonen des systaltischen Tropos. Alle diese metabolischen Rhythmen bilden durchgehends den Gegensatz zu den hesychastischen Episyntheta.

In welcher Weise die in unseren Strophen bestehende Tactgleichheit zu fassen sei, darüber sind verschiedene Ansichten aufgestellt worden. Dieselben gehen auf die Alternative zurück, dass die einfachen Tacte der Strophe entweder 3-zeitige oder 4-zeitige (τρίσημοι oder τετράσημοι πόδες ἀσύνθετοι) sind.

1. Die 3-zeitige Messung des einfachen Tactes. Von ihr ging Böckh aus, welcher zuerst die Tactgleichheit unserer Strophengattung als oberstes Princip aufgestellt und durchgeführt hat. Die Dipodie – ⏑ – – oder – ⏑ – ⏑ hat nach Böckh dieselbe Messung, wie im trochäischen Tetrametron und Hypermetron: – ⏑ ist ein rationaler 3-zeitiger Trochäus, – – ein irrationaler Trochäus. Die Länge des Dactylus ist genau der folgenden Doppelkürze gleich, aber sie ist nicht 2-zweitig wie im gewöhnlichen Dactylus, sondern 3-zeitig: sowohl die Länge wie die Doppelkürze hat denselben Umfang wie der 3-zeitige Trochäus der trochäischen (oder epitritischen) Dipodie:

3 3 3 3 3 3
– ⏑ | – ⏒ | – | ⏑ ⏑ | – | ⏑ ⏑ | – –

Der einzelne Dactylus ist also 6-zeitig und steht hiermit im Umfange dem Ditrochäus oder Epitritus gleich.

Zugleich ist es die Ansicht Böckhs: im Epitritus sei der auslautende Spondeus genau so gross wie der anlautende Trochäus,

die beiden Längen desselben verhalten sich wie 4 : 3, mithin betrage die erste $\frac{12}{7}$, die zweite $\frac{9}{7}$ des χρόνος πρῶτος. Die beiden Kürzen des Dactylus dagegen seien einander gleich: jede betrage $1\frac{1}{2}$ des χρόνος πρῶτος.

Somit ist denn in unseren Strophen durch Böckh der einzelne $\frac{3}{8}$-Tact ausgedrückt durch folgende Silbengrössen

1) ‿ ⏑ mit 2 1 (Trochäus)

2) – – mit $\frac{12}{7}$ $\frac{9}{7}$ (Spondeus der trochäischen Dipodie)

3) ⏑ ⏑ mit $1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ (Doppelkürze des Dactylus)

4) – mit 3 (Länge des Dactylus).

Von dieser Böckhschen Messung widerspricht zunächst die auf $\frac{12}{7} + \frac{9}{7}$ angegebene Grösse des Spondeus (irrationalen Trochäus) der Ueberlieferung des Aristoxenus, denn ihr zufolge sind die beiden Silben des irrationalen Trochäus genau einander gleich. Aber auch der von Böckh angenommenen Dehnung des Dactylus zum 6-zeitigen Maasse stehen die Angaben der alten Rhythmiker entgegen. Nach Böckh nämlich ist die dactylische Tripodie

3 3 3 3 3 3
–, ⏑ ⏑, –, ⏑ ⏑, –, –

eine 18-zeitige Reihe, die dactylische Tetrapodie

3 3 3 3 3 3 3 3
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

eine 24-zeitige Reihe; die 18-zeitige Reihe ist nach Aristoxenus errhythmisch, nicht aber die 24-zeitige. Wenn man nicht annehmen will, dass die dactylische Tetrapodie in 2 verschiedene Reihen zu sondern ist, sondern gleich der Tripodie eine einheitliche Reihe bildet, so muss die 6-zeitige Messung des einzelnen Dactylus nothwendig aufgegeben werden: der Dactylus kann nur 3- oder 4-zeitig sein, wenn sich dessen Messung mit der Lehre von der Ausdehnung der rhythmischen Reihen vereinen lassen soll.

Es könnte deshalb immerhin Böckhs Messung der Dipodie – ⏑ – – als eines irrationalen 6-zeitigen Doppeltactes und zugleich sein Princip der Tactgleichheit zu Recht bestehen, wenn man dem Dactylus eine 3-zeitige Ausdehnung gäbe, d. h. ihn als kyklischen Dactylus fasste:

3 3 3 3 3
– ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –

Diese Messung, welche in der ersten Auflage dieses Buches angenommen war, will aber hauptsächlich deshalb wenig befriedigen, weil sie für die hesychastischen Episyntheta genau denselben Rhythmus wie für die Logaöden (gemischte Dactylo-Trochäen) verlangt. Schwerlich werden diese beiden so sehr entgegenstehenden Strophengattungen dem gleichen Rhythmus gefolgt sein.

Nicht unerwähnt darf bleiben, dass auch die Auffassung der in dem hesychastischen Episyntheton vorkommende Silbenverbindung – ⏑ – – als eines gewöhnlichen irrationalen Ditrochäus besonders von G. Hermann sehr heftig angefochten ist*). Was Hermann gegen die irrationale Messung des Spondeus geltend macht, ist zwar im einzelnen nicht beweisend, im allgemeinen aber ist das in den trochäischen Tetrametern und Hypermetren liegende ἦθος ein wesentlich anderes als das der hesychastischen Episyntheta und deshalb ist auch für die in beiden Metren vorkommenden Spondeen ein anderer Rhythmus vorauszusetzen.

In dem Aristideischen Abschnitte vom Ethos der Rhythmen (p. 97 Meib.) lesen wir: Τῶν δ' ἐν ἴςῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων, τάχιστοι καὶ θερμότεροι, (οἱ δὲ διὰ μα-

*) Hermann de metrorum mensura rhythmica 1815; de epitritis Doriis dissertatio (opusc. vol. 2, 115); zuletzt Jahn N. Jahrb. 1837 S. 378. In der ersten dieser 3 Abhandlungen stellt Hermann die Messung auf

$$\overset{\prime}{\underset{2}{-}}\ \underset{1}{\smile}\ \Big|\ \overset{\prime\prime}{\underset{4}{-}}\ \underset{2}{-}$$

in der zweiten

$$\overset{\prime}{\underset{2}{-}}\ \underset{1}{\smile}\ \Big|\ \overset{\prime\prime}{\underset{2}{-}}\ \underset{2}{-}$$

die beide darauf hinauskommen, dass der Spondeus hier ein längerer Tact ist als in dem trochäischen Tetrameter und dass im trochäischen Tetrameter der Trochäus (nicht der Spondeus), in unseren Strophen dagegen umgekehrt der Spondeus, nicht der Trochäus des Epitriten den Hauptictus habe *(„quod genus neminem, qui aliquo venustatis sensu polleat, aliter quam prioris pedis initio minorem, alterius maiorem habente percussionem recitaturum putamus, ipso sensu illuc inclinante, ut pedem qui posterior est, spondeum quam trochaeum irrationalem esse malit")*. Wo bei der Recitation der Ictus stehen soll, ist blos Gefühlssache und kann für den Ictus der alten gesungenen Verse in keinerlei Weise massgebend sein. Wer möchte wohl behaupten, dass die alten melodisirten Tetrametra trochaica von den melodisirten Episyntheta sich dadurch unterschieden hätten, dass jene den Ictus auf dem Trochäus, diese auf dem Spondeus der epitritischen Silbengruppe gehabt hätten? — Sowohl bei der 6-zeitigen (4 + 2) wie bei der 4-zeitigen (2 + 2) Messung, welche Hermann dem Spondeus gibt, wird fortwährender Tactwechsel hervorgebracht; keine von beiden kann daher die richtige sein, wenn anders, wie Hermann verlangt, der Trochäus ein 3-zeitiger sein soll. In der zuletzt genannten Abhandlung gibt Hermann die Möglichkeit der Tactgleichheit zu, ohne sich näher darüber auszusprechen.

κρῶν μόνων βραδύτεροι) καὶ κατεσταλμένοι, οἱ δ' ἀναμὶξ ἐπίκοινοι .... Διὰ τοῦτο τοὺς μὲν βραχεῖς ἐν ταῖς πυρρίχαις χρησίμους ὁρῶμεν, τοὺς δ' ἀναμὶξ ἐν ταῖς μέσαις ὀρχήσεσιν. Hier ist von den Tactformen des einfachen geraden Tactes die Rede. Bestehen dieselben aus lauter Kürzen (Proceleusmatici), so haben dieselben in den raschen pyrrhichistischen Tänzen ihre passende Stelle, bestehen sie aus der Verbindung einer Länge mit Kürzen (– ⌣ ⌣), dann sind sie χρήσιμοι ἐν ταῖς μέσαις ὀρχήσεσι. Vierzeitige Dactylen sind hiernach also auch in „Tanzliedern", in der „orchestischen Poesie" angewandt worden; — wir sagen „4-zeitige", nicht 3-zeitige kyklische Dactylen, denn Aristides spricht von den ἐν ἴσῳ λόγῳ, im geraden Verhältniss 1 : 1 gehaltenen Tacten. Es werden diese Tanzlieder näher als μέσαι ὀρχήσεις bezeichnet —, sie gehören also nicht wie die vorher erwähnten Proceleusmatici dem τρόπος συσταλτικός und auch nicht dem διασταλτικός, sondern dem τρόπος μέσος oder ἡσυχαστικός an. Hiermit scheint gesagt zu sein, dass es in der hesychastischen Chorlyrik Metra gab, in welchen 4-zeitige Dactylen vorkamen. Wo sollen wir diese Metren anders suchen, als eben in den hesychastischen Episyntheta? Wollen wir dies nicht, dann gibt es in der ganzen chorischen Poesie der Alten kein einziges Metrum von 4-zeitigem Rhythmus — dann haben die Alten stets im $\frac{3}{8}$-, bisweilen auch im $\frac{3}{4}$- oder $\frac{5}{8}$-Tacte (bei Ionici und Päonen), niemals aber im $\frac{2}{4}$-Tacte getanzt; die wenigen dactylischen Chorstrophen sind ja nicht in Anrechnung zu bringen. Fast durchgängig treten uns mit Ausnahme der Ionici, Päonen und Dochmien in der Metrik der Alten solche Strophen entgegen, in deren Versen dactylische (anapästische) und trochäische (iambische) Elemente entweder zu μέτρα μικτά oder zu μέτρα ἐπισύνθετα verbunden sind; wenn einer von diesen beiden metrischen Klassen, den μέτρα μικτά und den ἐπισύνθετα ein 4-zeitiger Rhythmus zu vindiciren ist, so sind dies jedenfalls die hesychastischen ἐπισύνθετα.

2. Vierzeitige Tactmessung. Bereits in der ersten Ausgabe der Rhythmik wurde dieselbe vorausgesetzt für alle Spondeen und Dactylen der Episyntheta; für die dort vorkommenden Trochäen wurde eine über das 3-zeitige Maass hinausgehende Verlängerung angenommen, dergestalt, dass die Kürze des Trochäus zu einer ἄλογος μακρᾶς μακροτέρα von $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ. verlängert sei:



χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων

```
2 α | 2 2   α | 2 2 | 2  2  | 2  2  | 2
– ⏑ | – –   – ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
```

Der Trochäus wird hierdurch aber immer noch zu keinem 4-zeitigen Tacte, sondern zu einem irrationalen Trochäus von nur $3\frac{1}{2}$ χρόνοι πρῶτοι, dessen Einmischung fortwährend ein schwer zu begreifendes Accelerando hervorbringen würde. Ohnehin widerstreitet eine solche Messung des Trochäus der Lehre des Aristoxenus: wo Längen und Kürzen von anderer als 2- und 1-zeitiger Messung vorkommen, da muss nach Aristoxenus die Kürze nichts desto weniger die Hälfte der vorausgehenden Länge sein. Es ist demnach nothwendig, dass bei 4-zeitiger Messung der hesychastischen Episyntheta nicht blos die Kürze, sondern auch die Länge des Trochäus eine das gewöhnliche Silbenmaass überschreitende ϲυλλαβὴ ἄλογος ist:

```
α α | 2 2 | α α | 2 2 | 2  2  | 2  2  |
– ⏑ | – – | – ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
 4  |  4  |  4  |  4  |   4   |   4
```

An eine ϲυλλαβὴ ἄλογος von $1\frac{1}{2}$ χρόνοι πρῶτοι, wie sie im irrationalen Spondeus der Trochäen vorkommt, dürfen wir hierbei nicht denken. Aristoxenus statuirt ausser ihr auch noch solche irrationale Silben, deren Grösse nach Drittheilen des χρόνος πρῶτος zu bestimmen ist. Er führt dies aus an einem Vergleiche des rhythmisch Irrationalen mit dem harmonisch Irrationalen. „Die kleinste rationale Zeitgrösse ist der χρόνος πρῶτος; er entspricht dem kleinsten rationalen Tonintervalle der griechischen Harmonik, nämlich dem in der Enharmonik angewandten τεταρτημόριον τόνου. Um die Grösse der irrationalen Intervalle abzuschätzen, muss man ein in der Wirklichkeit nicht vorkommendes, sondern nur imaginäres δωδεκατημόριον oder ὀγδοημόριον τόνου, d. i. das Drittel oder die Hälfte des τεταρτημόριον τόνου annehmen." Diesen ideellen Maasseinheiten der irrationalen Intervalle vergleicht Aristoxenus die ideelle Maasseinheit der irrationalen Zeitgrössen; denn von der letzteren sagt er: τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται. Bei dem „εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο" hat Aristoxenus das ὀγδοημόριον τόνου im Sinne, welchem der halbe χρόνος πρῶτος entspricht; in erster Linie und ausdrücklich aber hat er das δωδεκατημόριον τόνου genannt und noth-

wendig wird hiermit der Rhythmopöie auch ein diesem δωδεκατημόριον entsprechendes rhythmisches Zeitmaass vom Betrage eines Drittel-χρόνος-πρῶτος vindicirt.

> Dem τεταρτημόριον τόνου entspricht der χρόνος πρῶτος,
> dem δωδεκατημόριον τόνου entspricht der Drittel-χρόνος-πρῶτος.

Als selbstständige Zeitgrösse aber kommt der Drittel-χρόνος-πρῶτος ebensowenig vor wie das δωδεκατημόριον, sondern es wird blos zur Grössenbestimmung der in der praktischen Rhythmopöie vorkommenden irrationalen Zeiten angenommen. Die praktisch vorkommende irrationale Zeitgrösse ist nämlich entweder die Summe oder die Differenz einer rationalen Zeitgrösse und der in Rede stehenden kleinen imaginären Zeitgrösse, gerade wie das in der praktischen Melopöie vorkommende irrationale Intervall entweder die Summe oder die Differenz einer rationalen Intervallgrösse und des imaginären δωδεκατημόριον oder ὀγδοημόριον τόνου ist.

Wenn wir nunmehr dem Trochäus den nach 4-zeitigem Tacte zu messenden hesychastischen Episyntheta folgenden Silbenwerth geben:

4		4	
α	α		
—	◡	—	—
$\frac{8}{3}$	$\frac{4}{3}$	2	2

so sind wir ganz und gar dem Aristoxenus gefolgt. Denn es ist nicht nur, wie Aristoxenus verlangt, die Kürze des Trochäus genau die Hälfte der vorausgehenden Länge (ἥμισυ μὲν κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνον, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν ap. Psell. 1), sondern das Drittel des χρόνος πρῶτος als die der Messung zu Grunde gelegte Einheit entspricht genau dem von Aristoxenus herbeigezogenen δωδεκατημόριον τόνου, die auf $\frac{8}{3}$ angesetzte Länge ist die Differenz $3-\frac{1}{3}$, die auf $\frac{4}{3}$ angesetzte Kürze ist die Summe $1+\frac{1}{3}$:

> die irrationale Länge des Trochäus kommt am nächsten einer rationalen 3-zeitigen, aber sie ist nicht völlig 3-zeitig, sondern um den dritten Theil einer gewöhnlichen 1-zeitigen Kürze kleiner als die 3-zeitige Länge; — die irrationale Kürze des Trochäus ist eben um diesen dritten Theil des χρόνος πρῶτος grösser als die 1-zeitige Kürze.

Ist die Länge des Trochäus aufgelöst wie Py. 1 ep. 5. 7. 8

Κιλίκιον θρέψεν πολυώνυμον ἄντρον
Cικελία τ' αὐτοῦ πιέζει
χιόνος ὀξείας τιθήνα

dann kommt auf jede der drei Kürzen des dem Trochäus substituirten Tribrachys der Zeitumfang von $\frac{2}{3}$ oder $1\frac{1}{3}$ χρόνος πρῶτος:

$\frac{4}{3}\ \frac{4}{3}\ \frac{4}{3}\ |\ 2\ 2$

Dieselbe Zeitgrösse, welche im zweiten Tacte (der zweiten Hälfte der Dipodie) durch 2 μακραὶ δίcημοι ausgefüllt ist, wird im ersten Tacte durch 3 gleich grosse βραχεῖαι ἄλογοι eingenommen; die drei letzteren haben genau denselben Zeitumfang wie die zwei ersteren. Dieselbe Tactausfüllung ist auch in unserer modernen Rhythmik überaus häufig. Da der χρόνος πρῶτος der Achtelnote unserer modernen Musik gleichsteht, so entsprechen jene 2 μακραὶ δίcημοι unseren modernen zwei Viertelnoten (♩♩); wird deren Gesammtbetrag durch 3 gleich grosse Noten ausgedrückt, so nennt man dieselben 3 Viertel-Triolen und bezeichnet sie durch ♩♩♩ mit einem darunter oder darüber gesetzten Bogen, zu welchem die Zahl 3 (d. i. Triole) hinzugefügt wird

♩♩♩ (3) oder (3) ♩♩♩

Die Einzeltacte des oben angeführten Verses Py. 1, 17 kann man also genau durch unsere Noten folgendermassen ausdrücken:

Κιλίκι|ον θρέψεν πολυ|ώνυμον | ἄντρον.

$\frac{4}{3}\ \frac{4}{3}\ \frac{4}{3}\ |\ 2\ \ 2\ |\ 2\ \ 1\ 1\ |\ 2\ 1\ 1\ |\ 2\ \ 2$

Ist das Achtel unserer Musik, wie es hier geschehen ist, als Einheit gesetzt (1), dann ist jede einzelne der drei Viertel-Triolen in der That genau $\frac{4}{3}$ dieser Einheit.

Doch der aufgelöste, durch 3 Viertel-Triolen-Noten auszudrückende Tribrachys ist die seltenere Tactform; gewöhnlich erscheint der 2-silbige Trochäus. Alsdann sind die beiden ersten Viertel-Triolen-Noten zu einer Einheit „gebunden". Man schreibt diese Form in unserer Musik folgendermassen:

cύνδι κον Μοι cᾶν κτέα νον

$\frac{8}{3}$ $\frac{4}{3}$ | 2 2 | 2 1 1 | 2 |

In diesem Falle ist die irrationale Zeitgrösse von $\frac{8}{3}$ oder $2\frac{2}{3}$ χρόνοι πρῶτοι nach Aristox. 286 ff. Meib. ein χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας ἀcύνθετος, denn es kommt auf sie nur Eine Silbe, nur Ein Ton der Musik. Im ersteren Falle, wo sie durch 2 irrationale Kürzen von je $\frac{4}{3}$ χρόνοι πρῶτοι oder durch 2 Viertel-Triolen-Noten ausgedrückt war, ist sie ein χρόνος cύνθετος (es kommen auf dieselbe zwei Silben, zwei Töne der Musik). Es ist nun aber nach derselben Stelle des Aristoxenus noch ein dritter Fall möglich, dass nämlich auf dieselbe Zeitgrösse (von $2\frac{2}{3}$ χρόνοι πρῶτοι) nur eine einzige Silbe kommt, dass aber im Gesange die erste Hälfte derselben auf einer anderen Tonstufe steht als die zweite, oder mit anderen Worten, dass auf die Eine Silbe von $2\frac{2}{3}$ χρόνοι πρῶτοι zwei gleich lange, aber verschiedenstufige Töne von je $1\frac{1}{3}$ χρ. πρ. kommen: dann heisst die Zeitgrösse ein χρόνος μικτὸς ᾧ cυμβέβηκεν καταληφθῆναι ὑπὸ ξυλλαβῆς μὲν μιᾶς, ὑπὸ φθόγγων δὲ πλειόνων:

cύνδι κον Μοι cᾶν κτέα νον

Wenn nun die Alten die Silben eines solchen Trochäus irrational nennen, so kommt dies ganz mit unserer modernen Triolen-Auffassung überein. Denn die Triolen-Note ist eben nichts anderes als eine irrationale Tongrösse, — irrational im Verhältnisse zu den übrigen Noten, den Achteln, den Vierteln, den Sechzehnteln, denn keine dieser Noten, und möge man in ihrer Verkleinerung, wie es die moderne Musik erlaubt, auch bis zu Zweiunddreissigsteln, Vierundsechzigsteln u. s. w. fortschreiten, kann jemals die Maasseinheit für die Triolen-Note bilden, wir müssen zur Werthbestimmung der letzteren jederzeit auf den dritten Theil irgend einer anderen Note recurriren.

Enthält nun aber der ganze 4-zeitige Trochäus lauter irrationale Noten oder Silben, so ist er deshalb doch selber kein irrationaler Tact. Denn irrational ist nur ein Tact, wenn die ἄρcιc (der schwache Tacttheil) eine im Verhältnisse zur θέcιc oder βάcιc (zum schweren Tacttheile) irrationale Grösse hat („ἡ ἄρcιc οὐκ

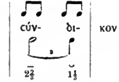
ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει“ Aristox. p. 296 Meib.). Dies ist hier aber nicht der Fall. Vielmehr besteht auch der 4-zeitige Trochäus gleich den übrigen Tactformen des hesychastischen Episyntheton aus zwei einander gleichen 2-zeitigen Tacttheilen, einer θέσις δίσημος und einer ἄρσις δίσημος. Wir können dies am besten ausdrücken, wenn wir uns zu dem obigen Verse eine regelmässig nach Achtel-Noten fortschreitende κροῦσις oder Begleitung der Instrumente denken:

σύνδι|κον Μοι σᾶν κτέα|νον Κιλίκι|ον θρέ|ψεν πολυ....

μέλος

κροῦσις

Jeder Tact hat 4 χρόνοι πρῶτοι, von denen jeder in der κροῦσις durch eine eigene Note ausgedrückt ist. In σύνδι- und Κιλίκι- sind die Silben dieser 4 χρόνοι πρῶτοι nicht rational; die Silbe „δι“ fällt zwischen das dritte und vierte Achtel; die Silbe „λι“ in Κιλίκιον fällt zwischen das zweite und dritte, die Silbe „κι“ zwischen das dritte und vierte Achtel. Die einzelnen Silben dieses Trochäus und Tribrachys schliessen sich nicht den Tacttheilen (den χρόνοι ποδικοί d. i. der θέσις und ἄρσις) an, sondern sind χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Darüber handelt das Aristoxenische Fragment bei Psellus 8: „Ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως, ἢ ὅλου ποδός.“ Der Zeitumfang des 2-zeitigen schweren oder leichten Tacttheils (♩ oder ♪♪) und ebenso der Umfang des ganzen 4-zeitigen Tactes (♩ ♩ oder ♩ ♪♪) heisst χρόνος ποδικός. „Ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα.“ Die der Rhythmopöie eigenthümliche Zeit ist eine solche, welche die Zeitdauer des schweren oder leichten Tacttheiles (oder auch eines ganzen Tactes) überschreitet oder hinter ihr zurückbleibt.



Die Länge συν (2⅔ χρ. πρ.) überschreitet den 2-zeitigen schweren Tacttheil um den Betrag eines ⅔ χρόνος πρῶτος (sie ist ein

χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος τὸ τῆς θέσεως μέγεθος παραλλάσσων εἰς τὸ μέγα), die Kürze δι (von $1\frac{1}{3}$ χρ. πρ.) ist um denselben Betrag eines $\frac{2}{3}$ χρόνος πρῶτος kleiner als der 2-zeitige leichte Tacttheil (sie ist ein χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος τὸ τῆς ἄρσεως μέγεθος παραλλάσσων εἰς τὸ μικρόν).

Es wird jeder gern zugeben, dass die vorstehende Messung sich ganz und gar an die Sätze des Aristoxenus anschliesst und dass hier geradezu nicht eine einzige eigene Vermuthung gewagt ist. So wie man damit einverstanden ist, dass nicht alle aus ungleichförmigen Tacten bestehenden Strophen der antiken Chormusik (d. h. dass mit Abzug der wenigen ionischen und päonischen Strophen nicht alle Strophen) immerfort im ungeraden $\frac{3}{8}$-Tacte gesungen und getanzt sind, sondern dass hier auch der gerade $\frac{2}{4}$-Tact vorkam, so wird man nothwendig die jetzt vorgetragene Messung als diejenige anerkennen müssen, welche den episynthetischen Strophen der antiken Lyrik in Wahrheit zukam. Um sie noch weiter zu stützen, mögen auch die bei Dionysius von Halikarnass und den Metrikern vorkommenden Angaben über die Silbenmessung herbeigezogen werden. Der erstere sagt comp. verb. 11: ἡ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς (sc. τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας) μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν: sowohl die (2-zeitigen) Längen wie die (1-zeitigen) Kürzen werden durch den Rhythmus und durch den Gesang sowohl verkürzt wie auch verlängert; — es gibt verkürzte Längen und verkürzte Kürzen, es gibt verlängerte Längen und verlängerte Kürzen. Das letztere ist ausdrücklich ausgesprochen von Longin proleg. ad Hephaest. p. 84: Ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν, eine Stelle, die auch bei Mar. Vict. p. 2484 P. wiederkehrt: *Rhythmus ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat.* Verlängerte Längen lassen sich auch in anderen Metren vielfach nachweisen; verkürzte Längen in den irrationalen Spondeen der trochäischen und iambischen Metren und im schweren Tacttheile des kyklischen Dactylus; eine verkürzte Kürze ist die zweite Silbe des kyklischen Dactylus. Aber wo kommt die in den obigen Stellen bezeugte verlängerte Kürze vor? Man könnte verlängerte Kürzen in dem pyrrhichischen Anlaute der äolischen Dactylen erkennen wollen. Aber diese sind es sicherlich nicht allein, welche die Metriker im Auge haben, denn ihnen zufolge sind die ver-

längerten Kürzen **häufig** („πολλάκις“ Longin., — Victorin. sagt übertreibend sogar „*plerumque*“), was sich doch von jenem Pyrrhichius der Aeolier nicht sagen lässt. Die Ueberlieferung, dass die verlängerte Kürze häufig sei, kommt nur dann zu ihrem Rechte, wenn wir, wie es oben gesschehen ist, einen 4-zeitigen Trochäus statuiren, dessen Kürze gleich lang ist wie die Länge des kyklischen Dactylus und mithin gleich dieser ein χρόνος μακρός genannt werden kann.

Bestimmen wir nunmehr das rhythmische Megethos der oben aufgeführten einzelnen metrischen Elemente.

1) Die Dipodie: *a*) trochäische Dipodie, gewöhnlich mit auslautendem Spondeus. Sie ist ein ποὺς σύνθετος ὀκτάσημος ($\frac{4}{4}$-Tact), dessen erste Hälfte, der Trochäus, aus Viertel-Triolen besteht und dessen zweite Hälfte gewöhnlich ein 4-zeitiger Spondeus ist. *b*) Die dactylische Dipodie, ebenfalls ein ποὺς ὀκτάσημος ($\frac{4}{4}$-Tact), dessen erste Hälfte ein 4-zeitiger Dactylus ist. — Bei katalektischer Form ist die zweite Hälfte beider Dipodieen eine einzige entweder durch Pause oder durch Dehnung zum 4-zeitigen Einzeltacte ausgedehnte Silbe.
2) Die dactylische Tetrapodie ist ein ποὺς σύνθετος ἑκκαιδεκάσημος von vier 4-zeitigen Einzeltacten (nach unserer Terminologie zwei $\frac{4}{4}$-Tacte).
3) Die dactylische Pentapodie ist ein ποὺς σύνθετος εἰκοσάσημος von fünf 4-zeitigen Einzeltacten.
4) Die dactylische Tripodie würde ein ποὺς σύνθετος δωδεκάσημος ἐν λόγῳ διπλασίονι aus drei 4-zeitigen Einzeltacten, oder nach unserer Terminologie ein $\frac{3}{2}$-Tact sein.

Die dactylische Pentapodie kommt in den Epinikien nur ein einziges Mal vor, die dactylischen Tetrapodieen sind gerade auch nicht häufig, die vorwaltenden Elemente sind überall die Dipodie und die dactylische Tripodie. Der Normalrhythmus der Strophe würde demnach dahin zu bestimmen sein, dass derselbe aus dem Wechsel von $\frac{4}{4}$-Tacten und $\frac{3}{2}$-Tacten bestände. Bezeichnen wir den $\frac{4}{4}$-Tact oder die Dipodie durch 2, den $\frac{3}{2}$-Tact oder die Tripodie durch 3 und jedes Versende durch einen verticalen Strich |, so lässt sich der Bestand z. B. der dritten olympischen Strophe folgendermassen ausdrücken:

3 2 3 | 3 2 | 3 2 3 | 2 2 2 3 2 | 2 2 2.

Wir haben uns früher vielfach abgemüht, bei solchem Wechsel der Tripodieen und Dipodieen eine bestimmte Regelmässigkeit, eine eurhythmische Responsion der einzelnen Glieder herauszufinden —, für die vorliegende Strophe schien dieselbe folgende zu sein:

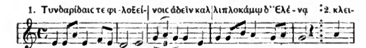
3 2 3 | 3 2 | 3 2 3 || 2 2 2 3 2 | 2 2 2

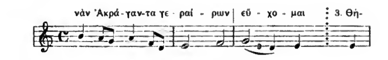
Die mesodische Art der Responsion, nach welcher in einzelnen Canticis die Strophen geordnet sind, schien hier auch für die Responsion der rhythmischen Reihen befolgt zu sein. Die ganze Strophe, sagten wir, zerfällt in zwei Abschnitte, von denen jede wieder dreitheilig ist und zwar steht jedesmal in der Mitte der drei Theile die Verbindung einer Tripodie mit der Dipodie. Dieselbe ist jedesmal von gleichen Massen umgeben: im ersten Abschnitte steht zu jeder Seite derselben die Verbindung einer Tripodie, Dipodie und Tripodie, im zweiten Abschnitte die Verbindung dreier Dipodieen.

Durch solche Gleichförmigkeit der Gruppirung meinten wir sei dem Rhythmus Genüge geschehen. In der That lässt sich in den meisten Strophen irgend eine Art von regelmässiger Gruppirung herausfinden, wenn auch nicht so regelmässig wie in dem angeführten Beispiele, — bei einigen Strophen aber blieb jeder Versuch eine eurhythmische Gliederung aufzuweisen vergeblich.

Mochten aber diese Responsions-Schemata immerhin für das Auge sich befriedigend ausnehmen, so war doch bei ihrer Herstellung nur das Auge, aber nicht das, worauf es beim Rhythmus lediglich ankommt, das Gehör befragt. Wir nahmen zwar an, dass die einander respondirenden Reihen auch in der Melodie einander entsprochen hätten, aber wir machten nicht den Versuch, unser Ohr den Eindruck des Wechsels von Dipodieen und Tripodieen empfinden zu lassen: — das Ohr kann hier allein Richter sein.

Ich habe auf Seite 617 für die vorher besprochene Strophe die Reihen, welche einander zu respondiren scheinen, auch in der Melodie einander respondiren lassen und zwar genau nach dem oben angegebenen Schema. Die Pindarische Melodie war, wie am Ende der Strophe v. 5 angedeutet ist, eine dorische, d. h. ein in der Quinte schliessendes Moll. Auch ich habe dieselbe





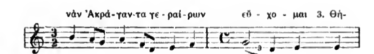
ρωνος Ὀλυμπιο- νί - καν | ὕμνον ὀρθώ- | σαις ἀκαμαντοπό - δων 4. ἵπ-
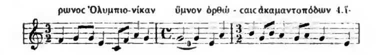
πων ἄ - ω - τον. | Μοῖ - σα δ' οὕ - τω | τοι παρ - έσ - τα
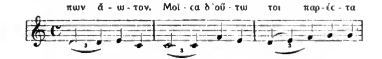
μοι νεο - σί - γαλον εὐ - ρόν- | τι τρό - πον

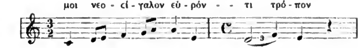
5. Δω - ρί - ῳ φω- | νὰν ἐν - αρ - μό- | ξαι πε - δί - λῳ.
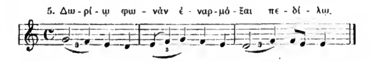
1. Τυνδαρίδαις τε φιλοξεί - νοις ἁδεῖν καλ - λιπλοκάμῳ δ᾽ Ἑλένᾳ 2. κλει-











Tonart angewandt und mich dabei so viel wie möglich an die beiden dorischen Lieder des Mesomedes gehalten — wenn auch nicht Pindarisch, so kann die von mir hergestellte Melodie wenigstens darauf Anspruch machen, griechisch zu sein. Der Druck ist so eingerichtet, dass er die in der Melodie respondirenden Reihen auch sogleich für das Auge anschaulich macht, der vorletzte Vers ist demgemäss in zwei Theile gesondert. Man überzeugt sich sofort, dass in der Melodie sich zunächst die zweite und fünfte Linie entsprechen, ferner die erste und dritte (namentlich in Beziehung auf die zwischen den beiden Tripodieen stehende, als selbstständige Reihe behandelte Dipodie) und endlich auch die vierte und sechste.

Aber ist damit unserem Gehöre, welches doch der einzige Richter über Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer rhythmischen Ordnung ist, Genüge geschehen? Ein jeder, welcher die Melodie genau in derselben Weise singt oder spielt, wie sie S. 617 durch die vorgesetzten Tactzeichen ($\frac{3}{2}$- und $\frac{1}{4}$-Tact) dem Rhythmus nach bestimmt ist, wird gestehen, dass wir trotz der gleichmässigen Melodiebildung der respondirenden Reihen durch den Wechsel der Dipodieen und Tripodieen (der $\frac{1}{4}$- und $\frac{3}{2}$-Tacte) in eine nicht zu ertragende Unruhe versetzt werden, die für unser rhythmisches Gefühl durchaus peinlich ist und gerade das Gegentheil von dem bewirkt, was das in unserer Strophe von Pindar beabsichtigte ἦθος ἡϲυχαϲτικόν hervorbringen soll. Von unseren alten rhythmischen Chorälen gewährt die Melodie: „Herzlich thut mich verlangen“ einen Wechsel nicht nur von $\frac{3}{2}$- und $\frac{1}{4}$-Tacten, sondern es kommen hier auch noch $\frac{6}{4}$-Tacte hinzu; er ist ursprünglich ein weltliches erotisches Lied und die Unruhe, welche hier durch den Wechsel dieser Tacte bewirkt wird, ist dem ursprünglichen Texte ganz angemessen, aber immer ist die rhythmische Unruhe dieses Liedes bei weitem nicht so empfindlich, als sie in der ihrer Bestimmung nach aller Unruhe abholden Pindarischen Strophe sein würde, wenn hier die einzelnen Tripodieen und Dipodieen auch im musikalischen Rhythmus $\frac{3}{2}$- und $\frac{1}{4}$-Tacte wären.

So möchte denn wohl die obige Annahme, dass diejenigen Elemente, welche sich den Silben nach als dactylische Tripodieen darstellen, auch im musikalischen Rhythmus 12-zeitige Reihen aus drei $\frac{2}{4}$-Tacten oder, was dasselbe ist, dass sie $\frac{3}{2}$-Tacte seien, noch keineswegs als richtig hinzustellen sein. In einzelnen Fällen

mag ihnen der $\frac{3}{2}$-Tact allerdings zukommen, aber der gewöhnliche Rhythmus ist dies nicht.

Wir wissen, dass es nicht nur akatalektische und katalektische, sondern auch brachykatalektische Reihen gibt. Die letzteren kommen nicht blos im trochäischen, iambischen, anapästischen, sondern auch im dactylischen Metrum vor. Denn wenn Hephästion ihrer nicht erwähnt, so kennen sie doch die übrigen Metriker: ausdrücklich werden sie von schol. A zu Heph. p. 142 erwähnt, ausserdem aber auch von allen denjenigen anerkannt, welche wie Aristides nicht blos monopodische, sondern auch dipodische Messung der dactylischen Metra statuiren. Vgl. § 19. Die Reihe

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

k a n n demnach eine akatalektische Tripodie sein, sie k a n n aber auch eine brachykatalektische Tetrapodie oder ein brachykatalektisches Dimetron sein, sei es nun, dass (bei einem Wortende) der vierte Tact durch eine vierzeitige Pause ausgedrückt wird

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – Λ̄,

sei es, dass (bei einer Wortbrechung) der schliessende Spondeus den Umfang zweier dactylischer Einzeltacte hat

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏝́ ⏝́

analog dem entsprechenden anapästischen Paroimiakon

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏝́ –́.

Bei dieser brachykatalektischen Messung der betreffenden dactylischen Reihe sind fast a l l e Verse unserer Strophen a s y n a r t e t i s c h, denn fast Vers für Vers begegnen wir einer inlautenden Brachykatalexis, wie in dem aus zwei brachykatalektischen dimetra trochaica bestehenden ἀcυνάρτητον μονοειδέc

δεῦρο δηῦτε Μοῖcαι | χρύcεον λιποῖcαι

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Die dritte olympische Strophe würde zu messen sein:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏝́ ⏝́ | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ Λ̄ Λ̄́ ἀcυνάρτητον
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏝́ ⏝́ | –́ ⏑ –́ ἀcυνάρτητον
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏝́ ⏝́ | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ Λ̄ Λ̄́ ἀcυνάρτητον
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏝́ ⏝́ | –́ ⏑ –́ Λ̄ ἀcυνάρτητον
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ –

Blos der Schlussvers würde keine inlautende Brachykatalexis haben, blos dieser würde k e i n ἀcυνάρτητον sein.

Haben wir denn aber eine Veranlassung, jene μέτρα ἐπιϲύνθετα als ἀϲυνάρτητα anzusehen oder, mit anderen Worten, bei den inlautenden dactylischen Tripodieen eine Brachykatalexis zu statuiren? Wir haben hinlängliche Veranlassung dazu, ja wir sind durch die Tradition geradezu dazu gezwungen. Denn die alten Metriker rechnen die ἐπιϲύνθετα schlechthin unter die Klasse der μέτρα ἀϲυνάρτητα, vgl. § 49.*) Und wir brauchen ihnen

---

*) Nur die bei weitem meisten, aber nicht **alle** Episyntheta sind ἀϲυνάρτητα, z. B. nicht ein Vers, in welchem die dactylische Tripodie nur im Auslaute steht:

πρῶτον μὲν εὔβουλον θέμιν οὐρανίαν

— ⏑́ ⏑ ⏑́ — ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́,

denn der Spondeus des Epitriten ist ein gewöhnlicher Spondeus, die epitritische Dipodie ist akatalektisch, nicht brachykatalektisch. Wenn Hephästion p. 56 auch diesen eben angeführten Vers und ebenso p. 50 das kyklische Episyntheton οὐκ ἔθ' ὅμωϲ θάλλειϲ ἁπαλὸν χρόα, κάρφεται γὰρ ἤδη ein μέτρον ἀϲυνάρτητον nennt, so hat hiermit die metrische Tradition der Kaiserzeit dasselbe gethan, was ihr so häufig begegnet ist: sie hat nämlich dasjenige, was innerhalb einer bestimmten Kategorie **gewöhnlich** der Fall ist, als das für diese gesammte Kategorie **allgemein** Gültige angesehen. Wir haben Bd. I § 11 über diesen Fehler, in welchen die Metriker zu verfallen pflegen, ausführlicher gesprochen. Hier nur eine einzige Analogie: da die **häufigsten** der δακτυλικὰ μονοειδῆ, nämlich die Hexameter und die elegischen Verse nach Einzeltacten gemessen werden, so nimmt Hephästion für **sämmtliche** δακτυλικὰ μονοειδῆ monopodische Messung an; auch der Vers

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ —

ist seiner Auffassung zufolge kein dipodisch zu messendes τετράμετρον, sondern ein monopodisch zu messendes ὀκτάμετρον, obwohl dies so verkehrt ist wie es nur immer sein kann. Ebenso macht es Hephästion mit den μέτρα ἐπιϲύνθετα: da bei **weitem die meisten** von ihnen bei ihrer inlautenden Brachykatalexis oder Katalexis ἀϲυνάρτητα sind, so zählt Hephästion die **sämmtlichen** ἐπιϲύνθετα unter diese Klasse, auch solche, in welchen asynartetische Bildung (inlautende Brachykatalexis oder Katalexis) nicht stattfindet.

Warum haben sich die Metriker der Kaiserzeit solch verkehrter Verallgemeinerung der Nomenclatur schuldig gemacht? Die Antwort ist: sie kennen die rhythmische Bedeutung, welche hier zu Grunde liegt, nicht mehr. Die Messung nach bald monopodischen bald dipodischen βάϲειϲ und die aus der Zahl der βάϲειϲ folgende Bezeichnung δίμετρον, τρίμετρον beruht auf einem gar wichtigen Fundamentalsatze, der uns in der Aristoxenischen Rhythmik erhalten ist; die Metriker der Kaiserzeit haben die auf dieses rhythmische Verhältniss zurückgehenden Termini technici, βάϲειϲ, δίμετρον, τρίμετρον u. s. w. durch die Tradition überliefert bekommen, aber weil ihnen die Kenntniss der rhythmischen Bedeutung mangelt, kann es nicht fehlen, dass sie manches ein τετράμετρον nennen, was nach alter Tradition ein δίμετρον ist u. s. w. Gerade so haben wir es uns auch zu denken, wenn die Metriker von den ἀϲυνάρτητα sprechen —: die rhythmische Bedeutung, welche sich an diesen aus alter Zeit ihnen überkommenen Namen knüpft, ist ihnen unbekannt. Vgl. ihre weiter unten zu erörternde Theorie der ἀϲυνάρτητα ὁμοιοειδῆ und ἀϲυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆϲ δευτέραϲ ἀντιπαθείαϲ.

hierin nur zu folgen, so wird der Rhythmus der Strophe, welcher oben bei akatalektischer Messung der aus zwei Dactylen und einem Spondeus bestehenden Reihen ein Rhythmus continuirlicher Unruhe, eines steten halt- und rathlosen Hangens und Bangens war, sofort zum Ausdrucke einer klaren, gemessenen, würdevollen Bewegung, zum wahrhaften Typus eines ἦθος ἡcυχαcτικόν. Davon überzeugt sich jeder, welcher die obige Melodie der dritten olympischen Ode nach dem auf S. 616 angegebenen Rhythmus singt oder spielt, in welchem die Reihen, welche dem Silbenschema nach als dactylische Tripodieen erscheinen, zu brachykatalektischen Dimetern geworden sind. Und diese Umwandlung der $\frac{3}{2}$-Tacte in zwei $\frac{4}{4}$-Tacte durch Erweiterung des auslautenden Spondeus zu zwei Einzeltacten ist die einzige Veränderung, welche hier im Gegensatze zu der Fassung auf S. 617 vorgenommen ist, denn jeder andere Ton, jede andere Tactgrösse ist unverändert geblieben. Das brachykatalektische Dimetron daktylikon sollte dem Früheren analog als ein einziger zusammengesetzter Tact geschrieben werden, nämlich als ein $\frac{8}{4}$-Tact (πoὺc cύνθετοc ἑκκαιδεκάcημοc δακτυλικόc); da in unserer neueren Musik diese Schreibung aber nicht geläufig ist und auch die Uebersichtlichkeit über die in dem Dimetron enthaltenen Noten hindert, so haben wir dasselbe in zwei $\frac{4}{4}$-Tacte zerlegen müssen. Die Zusammengehörigkeit zweier solcher $\frac{4}{4}$-Tacte zur einheitlichen Reihe habe ich durch Verlängerung des Tactstriches ausgedrückt; der längere Tactstrich, welcher den gedehnten Spondeus in der Brachykatalexis (⌴ ⌴) von den beiden vorausgehenden Dactylen absondert, gibt die Gliederung der tetrapodischen Reihe nach den beiden Semeia an

–̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ¦ ⌴́ ⌴
θέcιc ¦ ἄρcιc,

es ist keineswegs ein Zeichen, dass die in ihrer metrischen Composition sich als einheitlichen πoὺc cύνθετοc darstellende Reihe durch Absonderung des auslautenden Spondeus in zwei Reihen zerschnitten werden soll. Unsere Melodisirung wird die Zusammengehörigkeit der beiden Hälften zu einer einheitlichen Reihe, einem einzigen πoὺc cύνθετοc ἑκκαιδεκάcημοc δακτυλικόc deutlich machen.

§ 53.

Die überlieferte Melodie zu Py. 1. — Ueber die Tonart der hesychastischen Episyntheta.

Der für seine Zeit ausserordentlich gelehrte Pater Athanasius Kircher theilt in seiner Musurgia universalis I p. 541, einem Werke, welches sich durch tiefes Wissen in gleicher Weise wie durch Phantasterei auszeichnet, die griechischen Noten zu den fünf ersten Versen der ersten Pythischen Ode mit. Dieselben sind, wie er sagt, aus einem Codex der S. Salvator-Bibliothek zu Messina entlehnt. Der Codex hat trotz mehrfachen Nachsuchens nicht wieder aufgefunden werden können, wodurch natürlich nicht bewiesen ist, dass er dort zur Zeit Kirchers im 17. Jahrhunderte nicht vorhanden war. An sich ist es gar nicht unwahrscheinlich, dass ausser den uns erhaltenen Notirungen der Mesomedischen Gedichte auch noch andere Gedichte mit alten Melodieen sich bis über das Mittelalter hinaus erhalten haben. Und ebenso wenig kann es auffallen, wenn neben den Mesomedischen Melodieen gerade eine Pindarische erhalten wäre. Pindars Melodieen haben sich weit über seine Zeit hinaus erhalten. Aristoxenus ist mit ihnen so vertraut wie etwa die gelehrten Musiker unserer Zeit mit Palästrinas Compositionen; noch am Ende der klassischen Zeit kommt es vor, dass sich junge Musiker geradezu nach Pindars Stile bildeten (Plut. Mus. 18); in Alexandrien sind notirte Handschriften der Pindarischen Gedichte vorhanden, so dass Apollodorus (der Eidograph) es unternehmen konnte, die Gedichte nach den Tonarten, in welchen die Melodieen gehalten waren, zu ordnen (dorische, äolische, phrygische, lydische ᾄσματα u. s. w.).*) Weshalb kann eine notirte Strophe Pindars nicht ebenso gut wie die Mesomedischen Melodieen bis auf uns gekommen sein? Und weshalb sollte es nicht möglich sein, dass diese Notirung die ächt Pindarische sein könnte, — nicht ebenso gut die ächt Pindarische als etwa eine erst in der Kaiserzeit von einem späteren Musiker zu Pindars Texteswortenhinzugefügte Melodie? Wer der im ersten Bande von uns dargestellten Entstehungsgeschichte der griechischen

*) Man hat zwar in neuerer Zeit gesagt, dass Apollodorus diese Aufgabe auch gelöst haben könne, ohne dass ihm die alten Notirungen vorgelegen hätten, — blos aus der metrischen Beschaffenheit habe er die Tonart erkannt u. s. w. Dass dies aber ganz und gar unmöglich ist, wird das weiterhin über die Tonarten der hesychastischen Episyntheta zu Bemerkende zweifellos darthun.

Noten eingehend gefolgt ist, für den wird kein Zweifel obwalten, dass die Notirung der Vocal-Noten bereits zu Pindars Zeit üblich und dass die Notirung der Instrumental-Noten sogar bis auf die Zeit des Polymnastus zurückgeht.

Aber damit ist freilich nicht gesagt, ob die von Kircher mitgetheilten griechischen Noten ächt sind oder ob hier eine Fälschung, eine eigene Composition Kirchers, welche derselbe in griechische Noten umgesetzt hat, vorliegt. Noch nach Kirchers Zeit, im Anfange des vorigen Jahrhunderts, erklärte der gelehrte Venetianische Musiker Marcello, dass er für seine Compositionen der Psalmen auch altgriechische Melodieen benutzt habe, und theilt uns bei dieser Gelegenheit den 13. Homerischen Hymnus mit überschriebenen antiken Noten mit.*). Er will dieselben aus einer alten Handschrift entlehnt haben. Aber in einer alten Handschrift würde die Notirung wohl schwerlich die uns von Marcello mitgetheilte sein; eine alte Handschrift würde gerade so wie die Handschriften der Mesomedischen Lieder über den Texteswortem die **Sing-Noten** stehen haben; Marcello aber gibt über den Worten des Hymnus nicht blos die Sing-Noten, sondern darunter in zweiter Reihe auch die gleichbedeutenden **Instrumental-Noten**. So macht es ein mit dem Alypius vertraut gewordener moderner Gelehrter, welcher von seiner Fertigkeit, neuere Melodieen mit griechischen Noten schreiben zu können, einen Beweis liefern will — gerade so macht es auch Meibom, wenn er das Te deum laudamus in der Vorrede zu seinen griechischen Musikern auf griechische Weise notirt. Ein alter Musiker würde die Gesang-Melodie sicherlich nur durch Sing-Noten, aber nicht zugleich durch Instrumental-Noten ausdrücken, denn die letzteren gehören blos der κροῦϲις an**).

Bei Kirchers Pindar-Melodie kommt nun etwas ganz ähnliches zum Vorschein. Ueber den Vocalen der zwei ersten Verse

---

*) *Estro poetico armonico, parafrasi sopra li primi cinquanta salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di* **Benedetto Marcello.** *Venezia 1724—26.* In Psalm 16 ist der Mesomedische Hymnus auf Helios, in Psalm 18 die Pindar-Melodie benutzt. Vgl. G. **Behaghel** die erhaltenen Reste altgriechischer Musik (Programm des Lyceums zu Heidelberg für die Herbstprüfungen) 1844.

) Die im ersten Bande über unisone und nicht unisone Begleitung gegebenen Ausführungen werden, denke ich, davon abhalten, dass man für die bei Marcello den Sing-Noten hinzugefügten gleichbedeutenden Instrumental-Noten die Annahme einer **unisonen Begleitung zu Hülfe rufen wird.



stehen, wie es angemessen ist, Sing-Noten. Dann aber mit dem Verse

πείθονται δ' ἀοιδοὶ cάμαcιν

ist das Singnoten-Alphabet verlassen und statt dessen eine Notirung der Textes-Melodie durch Instrumental-Noten ausgeführt. Kircher will bei den Worten πείθονται κτλ. in seinem Codex auch noch die Zuschrift χορὸc εἰc κιθάραν gelesen haben. Die zwei ersten Verse sollen hiernach also assa voce ohne Begleitung und nicht vom Chore, sondern vom Koryphäus gesungen sein; erst mit πείθονται soll der Gesammtchor und mit ihm die Begleitung eingefallen sein! Das Pindarische Chorlied wäre somit kein Chorlied, sondern ein κομμόc, ein Wechselgesang zwischen Chor und Solostimme! Ein Chorlied in dieser Weise als Amoibaion zu zerfällen, findet zwar hin und wieder auch unter den Neueren seine Fürsprecher, aber Niemand, denke ich, wird eine solche Zerfällung für die Strophe annehmen, wenn sie nicht auch für die entsprechenden Antistrophen angenommen werden kann. Wer aber möchte auch in den Antistrophen der ersten Olympischen Ode beim dritten Verse einen Wechsel der singenden Personen annehmen! In ἀντ. α' würde das den Satz beginnende Subject ὁ δὲ κνώccων vom Chorführer, der darauf folgende Satztheil vom Chore gesungen sein! u. s. w.

Das χορὸc εἰc κιθάραν und der Uebergang von Vocal- in Instrumental-Noten spricht entschieden nicht für die Aechtheit, sondern für eine Fälschung von Seiten Kirchers. Kircher konnte von der Musik seiner Zeit sehr leicht darauf geführt werden, bei der Erwähnung der ἀοιδοί in „πείθονται δ' ἀοιδοὶ cάμαcιν" einen Chorgesang eintreten zu lassen, während das Vorausgehende einem Solisten zu geben war. Er hatte auch die Kenntniss der griechischen Noten, um etwa eine von ihm selbst zu Pindars Worten verfasste Composition mit Hülfe des Alypius in griechische Sing- und Instrumental-Noten umzusetzen. Die griechischen Musiker hatten ja damals eine ungemein grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen — es war die Zeit, wo man für die in der damaligen Musik bestehenden Tonarten die alte Terminologie von neuem wieder aus Boethius, Ptolemäus, Euklides u. s. w. hervorholte und die Namen „iastische, äolische Tonart" aufbrachte.

Die hiermit gemachten Einwendungen sind nun aber auch freilich die einzigen, welche gegen die Aechtheit der Pindarischen

Melodie vorgebracht werden können. Alles Uebrige spricht für die Aechtheit.

Die für die Melodie verwandten sechs Noten

Ρ Μ Ι Θ Γ Ʊ
∪ ℸ < V N Z

bezeichnen in der hier angegebenen Folge eine fortlaufende diatonische Reihe von sechs Tönen, welche wir der griechischen Notenschrift zufolge (nach Fortlage's und Bellermanns schöner Entdeckung) durch unsere modernen Noten vom kleinen *g* bis zum eingestrichenen $\bar{a}$ ausdrücken müssen:

$b \quad \bar{c} \quad \bar{d} \quad \overline{es} \quad \bar{f} \quad \bar{g}$,

wobei zugleich zu bemerken ist, dass (nach einer zweiten Entdeckung Bellermanns) die griechische Tonstimmung eine kleine Terz tiefer stand als die moderne und also diese Scala vom kleinen *g* bis zum eingestrichenen $\bar{a}$ denselben Klang hatte wie in unserer heutigen Musik die Scala vom kleinen *g* bis zum eingestrichenen $\bar{e}$

g a h c d e.

Die angegebenen sechs Noten sind auf drei griechischen Tonsystemen (Tonleitern) enthalten:, dem lydischen Synemmenon-Systeme, dem hypophrygischen Diezeugmenon-Systeme und dem phrygischen Diezeugmenon-Systeme. Es ist für die Untersuchung der Aechtheit unserer Melodie nothwendig, diese drei Systeme hier vorzuführen. Unterhalb derselben (auf S. 626) geben wir die soeben angedeutete absolute Tonhöhe der Noten an; zugleich bezeichnen wir oberhalb derselben diejenige Octave, welche nach Ptolemäus' ausführlicher Angabe von allen (Männer- und Jünglings-) Stimmen (Bass, Bariton, Tenor) bequem zu singen und deshalb von dem Erfinder der Sing-Noten mit den unveränderten Buchstaben des griechischen Alphabetes bezeichnet worden ist; ganz am Ende geben wir diejenigen Scalenabschnitte an, in welchen sich in den drei verschiedenen τρόποι μελοποιίας, dem τραγικός (διασταλτικός), ἡσυχαστικός und νομικός (συσταλτικός) der Gesang am liebsten bewegte. Die in unserer Melodie vorkommenden Noten sind in jedem der drei Systeme, in welchem sie vorkommen, durch fettere Schrift ausgezeichnet.

Sangbar für alle Männer- und Jünglingsstimmen.

Lyd. synem.			d	e	f	g	a	b	c	d M	es	f	g			
					hypat.			meson				synem.				
Hypophr. diez.	G A B	c	d	es	f	g M	a	b	c	d	es	f	g			
	hypat.			meson					diez.			hyperbol.				
Phry. diez.		c	d	es	f	g	as	b	c M	d	es	f	g	as	b	c
				hypat.			meson					diez.			hyperbol.	
klingt wie unser		A	H	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a
		τρ. τραγικός μεσοειδής								τρ. νομικός νητοειδής						
						τρ. ἡσυχαστικός μεσοειδής										

Die sämmtlichen Melodieen des Mesomedes stimmen trotz ihrer verschiedenen Octavengattungen darin überein, dass sie 1) innerhalb der „für alle Männer- und Jünglingsstimmen sangbaren Octave“ des Ptolemäus gehalten sind und diesen Umfang weder nach der Höhe noch nach der Tiefe zu überschreiten; 2) dass sie sämmtlich dem lydischen Diezeugmenon-Systeme angehören, d. h. der Transpositionsscala mit Einem ♭. Eben dasselbe gilt auch von der syntonolydischen Melodie beim Anonymus. Der Componist unserer Pindar-Melodie ist diesen Normen nicht gefolgt. Denn er beginnt erst mit dem vierten Tone jener Octave, als dem tiefsten Tone seiner Melodie, und überschreitet nach der Höhe zu die Grenze jener Octave noch um einen Ganzton. Und statt der Transpositionsscala mit nur Einem ♭ hat er eine Scala gewählt, in welcher mindestens zwei ♭ vorkommen: dem ersten Anscheine nach kann diese Scala, wie oben gesagt, sowohl das lydische Synemmenon- wie das hypophrygische Diezeugmenon- wie auch das phrygische Diezeugmenon-System sein. Die nächste Frage ist, welches von diesen drei Systemen hier vorliegt.

Wenn die Töne der Pindarischen Melodie dem hypophrygischen Diezeugmenon-Systeme zugewiesen werden müssten, so wäre damit

sofort der nicht-pindarische Ursprung ausgesprochen. Denn sie würden alsdann die beiden Tetrachorde διεζευγμένων und ὑπερβολαίων umfassen und somit das Vorhandensein des σύστημα τέλειον von 15 Tönen für die Zeit der Composition voraussetzen. Dass aber zur Zeit Pindars die alte Scala noch nicht durch Hinzufügung des Tetrachordes ὑπερβολαίων zum späteren sogenannten σύστημα τέλειον erweitert war, bedarf hier keines Beweises.

Es lässt sich nun aber unbeschadet des Pindarischen Ursprungs die Melodie auch dem lydischen Synemmenon- und dem phrygischen Diezeugmenon-Systeme zuweisen. Im ersteren Falle umfasst sie das Tetrachord μέσων und συνημμένων, also das alte Terpandrische Heptachord, dessen tiefsten Ton sie unbenutzt lässt:

A: *(a) b c* | *d* μέση | *es f g* συνημμ.

im zweiten Falle das Tetrachord μέσων und διεζευγμένων, also das alte Terpandrische Oktachord, dessen zwei tiefsten Töne sie unbenutzt lässt:

B: *(g) (as) b* | *c* μέση | *d* | *es f g* διεζευγμ.

Die Entscheidung der Frage, welche von beiden Scalen für unsere Melodie anzunehmen ist, hängt von der Beantwortung der Frage ab, welcher Octavengattung dieselbe angehört.

Böckh weist sie der dorischen Octavengattung zu. Dies würde bei einer Transpositionsscala ohne Vorzeichen die Octave

e f g a h c d e

sein, in der vorliegenden Melodie würde für die dorische Octavengatung eine Transpositionsscala mit zwei ♭ angewandt sein, nämlich

d es f g a b c d

Der Schlusston der Δωριστί (bei der hier vorliegenden Transpositionsscala mit zwei ♭ also der Ton *d*) läge dabei in der Mitte des alten Heptachordes, die Melodie bewegte sich über dies *d* (die μέση) um eine Quarte aufwärts (bis zur νήτη συνημμένων *g*) und eine grosse Terz abwärts (bis zur παρυπάτη *b*). In der That war das alte Terpandrische Heptachord für Melodieen der dorischen Octavengattung bestimmt und die μέση desselben bildete den dorischen Schlusston. Vgl. Bd. I S. 299 ff.

Aber nur in dem Falle wird die Pindar-Melodie der dorischen Octavengattung angehören, wenn in ihr dem Tone *d* die Bedeutung des melodischen Schlusstones zukommt. Er findet sich häufig genug in den Vers- und Reihenschlüssen angewandt; so erscheint er in der letzten Silbe des Wortes ἰοπλοκάμων (bei der von mir auf der gegenüberstehenden Seite wiedergegebenen Melodie in Tact 4), in der letzten Silbe von ἀκούει (Tact 7), von cάμαcιν (Tact 15), von ἐλελιζομένα (Tact 21), von κεραυνόν (Tact 23). Aber es lässt sich leicht erkennen, dass an allen diesen Stellen der Ton *d* nicht die Bedeutung eines melodischen Schlusstones, sondern vielmehr der Secunde hat. Der wirkliche Schlusston ist der Ton *c*, welcher am Ende der Wörter ἀγλαΐαc (Tact 9), ἀρχά (Tact 11), προοίμιον (Tact 18), cβεννύειc (Tact 24) erscheint. Denselben Ton würden wir sicherlich auch am Schlusse des letzten Verses gebraucht finden, wenn uns auch von diesem die Composition vorläge. Die ganze Melodie ergibt sich als eine *c*-moll-Melodie, welche in Tact 16 und 17 (ἀγηcιχόρων ὁπόταν) nach *b*-dur modulirt, in den Dominantenschlüssen die Secunde *d* bevorzugt (aber dieselbe hier keineswegs ausschliesslich anwendet), in den Hauptschlüssen aber immer die Moll-Prime *c* gebraucht.
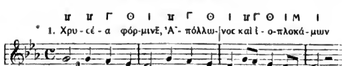
Mithin ist die Octavengattung nicht die dorische, sondern die hypodorische oder äolische (die mit unserem gewöhnlichen absteigenden Moll übereinkommt):

c d es f g as b c.

Daraus ergibt sich von selber, dass von den oben mit A und B bezeichneten Alternativen die zweite stattfindet, dass also unsere Melodie die letzten sechs Töne auf dem alten Oktachorde der durch drei ♭ bezeichneten Transpositionsscala (des sogenannten phrygischen Diezeugmenou-Systemes) umfasst.

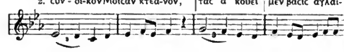
Folgende Puncte sind nun in besondere Erwägung zu ziehen, die für die Aechtheit der Pindarischen Melodie sprechen.

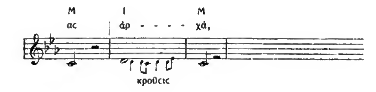
1) Die Wahl der äolischen oder hypodorischen Tonart für die Composition des Gedichtes. Das erste pythische Epinikion geht aus von der Verherrlichung des begleitenden Saiteninstrumentes, der Phorminx oder Kithara. Diesem Thema sind die das Prooimion bildenden zwei ersten Strophen gewidmet und ebenso kehrt auch der den Epilog bildende Theil des Gedichtes darauf zurück 95: τὸν δὲ ταύρῳ χαλκέῳ καυτῆρα νηλέα νόον ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾶ φάτιc, οὐδέ μιν φόρμιγγεc ὑπω-



Θ Ι Μ Ι Θ Γ Θ Γ ɪɪ Γ Θ Ι Γ Θ Ι Θ Γ

2. cύν - δι-κον Μοιcᾶν κτέα-νον, |τᾶc ἀ κούει | μὲν βάcιc ἀγλαΐ-





V V < V N Z N V < Z

3. πεί - - θον - - | ται δ' ἀ - οι - δοὶ cά - μα - cιν, 4. ἀ-

κρούcιc κρούc.

N V V < ꟸ ꟸ ⋃ ꟸ ꟸ < ꟸ V N Z ꟸ < < V V < ꟸ

γηcιχόρων ὁπό - ταν προ-| οι - μί-ων ἀμ-βο-λὰc τεύ|χηc ἐλε-λιζομέ-

< ⋃ V ꟸ N Z N V < ꟸ < ꟸ

να, |5. καὶ τὸν αἰ-χμα-| τὰν κε - ραυ-νὸν| cβεν-νύ - ειc.

ρόφιαι κοινωνίαν μαλθακὰν παίδων δάροισι δέκονται. Es ist zu erwarten, dass Pindar auch eine für die Kithara besonders passende Tonart gewählt hat. So unpassend die am meisten den Blasinstrumenten entsprechende Φρυγιστί gewesen wäre, so geeignet ist die Αἰολιστί oder Ὑποδωριστί als die „κιθαρῳδικωτάτη" unter den gesammten griechischen Tonarten. Aristot. probl. 19, 48. Vgl. Bd. I § 26. Böckh, welcher deshalb, weil Ol. 3 in der dorischen Tonart gehalten ist, auch alle übrigen in hesychastischen Episyntheta gehaltenen Epinikien „dorische Strophen" oder „Strophen der dorischen Harmonie" nennt, hält zwar auch für Py. 1 nur die dorische Tonart für passend, aber wir haben gezeigt, dass die uns überkommene, von Böckh für ächt gehaltene Melodie ganz und gar keine dorische ist; zu dem ist auch jener Schluss von der Tonart der Ol. 3 auf die übrigen im gleichen Metrum gehaltenen Epinikien durchaus unberechtigt.

2) Die eigenthümliche Behandlung der Tonart in Beziehung auf die Verwendung der Töne. Unserer Melodie fehlt nämlich die Sexte, der Ton *as*. Schon Terpander, welcher sich sowohl der äolischen wie der dorischen Tonart bediente, enthielt sich (in der diatonischen Scala) des das Halbtonintervall begrenzenden höheren Tones oder, was dasselbe ist, des zweiten diatonischen Tones im dorischen Tetrachorde, also

c *d* (*es*) *f* *g* (*as*) *b* *c*
tieferes Tetrach. höheres Tetrach.

Vgl. Bd. I S. 295 ff. Trifft der Ausfall des Tones das tiefere Tetrachord, so fehlt der äolischen Tonart die Terz; trifft sie das höhere Tetrachord, so fehlt ihr die Sexte. Diese Art der Melodievereinfachung hielt sich für die Kitharodik und Lyrodik bis in die Zeit des Ptolemäus: nur darin war später der alten Zeit gegenüber eine Neuerung eingetreten, dass man vor dem ausgeschiedenen diatonischen Tone einen der diatonischen Scala fremden Schallton einschob (ein um etwa einen Viertelton erhöhtes *d* oder *g*). So führt denn Ptolemäus 1, 16 und 2, 16 ausdrücklich als eine für die Kithara beliebte Weise diejenige Art der hypodorischen (äolischen) Octavengattung auf, in welcher die Terz und die Sexte für die Melodie unbenutzt bleibt; sie führen, sagt er, bei den griechischen Musikern den Terminus technicus „κατὰ τριτῶν ἁρμογάς". Wenn also in der unter Kithara-Begleitung ausgeführten äolischen Melodie des ersten Pythischen Gedichtes

die Sexte unbenutzt gelassen ist, so ist dies nach dem vorher Angeführten etwas, was in der griechischen Musik seit alter Zeit sehr beliebt war — die der Pindarischen Melodie eigenthümliche Auslassung der Moll-Sexte spricht für die Aechtheit.

3) **Die Art des für die äolische Melodie verwandten Systemes** ist das alte Octachord:

(5)	(6)	7	1	2	3	4	5
(*g*)	(*as*)	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
ὑπάτη	παρ-υπάτη	λι-χανός	μέϲη	παρά-μεϲοϲ	τρίτη	παρα-νήτη	νήτη
					διεζευγμένων		

Der äolische Grundton oder Prime *c* ist die μέϲη; über denselben steigt die Melodie bis zur Quinte *g* in die Höhe (der νήτη διεζευγμένων), unter ihr geht sie aber nur bis zur λιχανόϲ *b* d. i. der Unter-Secunde, die mit der Septime identisch ist; die παρυπάτη *as* (die Untertez oder Sexte) und die ὑπάτη *g* (die Unterquart oder die tiefere Octave der Quinte) wird von der Melodie unbenutzt gelassen. Plutarch de mus. 19 erwähnt es aber als eine schon sehr alte Sitte, dass ein Ton, welcher nach Terpandrischer Weise für die Melodie ausgelassen wurde, keineswegs auch von der zur Melodie gehörenden Begleitung (κροῦϲιϲ) unbenutzt gelassen wurde; somit wird auch in Py. 1 der der Melodie fehlende Ton *as* und das tiefere *g* von der begleitenden Phorminx als Accordton angewandt sein.

Die acht Töne des alten Octachordes bilden nun in ihrer Reihenfolge vom tiefsten zum höchsten eine vollständige dorische Octave (die bei der vorliegenden Transpositionsscala sich ergebende Tonreihe *g as b c d es f g* ist dieselbe wie bei der Transpositionsscala ohne Vorzeichen *e f g a h c d e*). Zur Ausführung einer **äolischen** Melodie bedient sich der Componist unserer Melodie eines **dorischen** Octachords oder einer dorischen Phorminx. Dies spricht für Pindarischen Ursprung, denn gerade so macht es Pindar nach seinem eigenen Zeugnisse auch sonst, wenn er äolische Melodieen singen lässt. Die erste olympische Ode ist vorgetragen in **äolischer** Tonart: v. 100 ἐμὲ δὲ ϲτεφανῶϲαι κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ Αἰοληΐδι μολπᾷ χρή. Das Saiteninstrument, welches dazu gebraucht wird, kann nur die dorische Phorminx, d. h. das alte Octachord, dessen Tonreihe eine dorische Octave bildet, sein, denn sonst würde Pindar sicherlich nicht

v. 17 darauf hingewiesen haben: Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβανε.

4) Die Wahl der Transpositionsscala. Es hat sich oben gezeigt, dass die Transpositionsscala unserer Melodie dieselbe ist, welche wir Modernen durch drei ♭, die Griechen durch dreimalige Umlegung der Instrumentalnote bezeichnen. Nach der von Aristoxenus überlieferten Nomenclatur führt diese Scala (*c*-Moll) den Namen τόνος Φρύγιος (phrygische Transpositionsscala, verschieden von Φρυγιστὶ ἁρμονία oder εἶδος διὰ πασῶν Φρύγιον, d. i. der phrygischen Tonart oder Octavengattung). Die mit Kreuzen bezeichneten Tonarten kommen nur in der Aulodik und Kitharodik vor, nicht aber in der orchestischen Musik, d. i. der mit Tanz verbundenen Chormusik. Allen drei Musikarten (Aulodik, Kitharodik und Orchestik) ist die Transpositionsscala ohne Vorzeichen (hypolydische) und mit Einem ♭ (lydische) gemeinsam. Die Transpositionsscalen mit zwei ♭ (hypophrygische), drei ♭ (phrygische), vier ♭ (hypodorische), fünf ♭ (dorische), sechs ♭ (mixolydische) kommen nicht für Aulodik und (monodische) Kitharodik, wohl aber für die ὀρχηστική vor, wie der Anonymus I berichtet. So auffallend also die phrygische Transpositionsscala mit drei ♭ z. B. für die kitharodischen νόμοι des Mesomedes sein würde (sie sind in der dieser Musikgattung zukommenden lydischen Scala mit Einem ♭ gehalten), so angemessen erscheint ihre Anwendung für das zweite phrygische Epinikion, welches sicherlich zur ὀρχηστική gehört, d. h. unter orchestischer Bewegung des Chores ausgeführt worden ist.

5) Die Wahl der Tonlage. Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass unsere Melodie höher liegt als die übrigen (sicher als ächt zu bezeichnenden) Melodieen. Dies scheint gegen den Pindarischen Ursprung zu sprechen, denn gerade der älteren classischen Zeit widerstreben die höheren Töne, an denen man erst späterhin ein Wohlgefallen zu haben anfing. Auch dies scheint nun insbesondere gegen die Aechtheit geltend gemacht werden zu müssen, dass, wie die auf S. 626 vorgeführte Tabelle zeigt, gerade die Tonlage, welche dem τρόπος ἡσυχαστικός eigenthümlich ist und deshalb auch für unser hesychastisches Epinikion erwartet werden sollte, in der uns überlieferten Pindarischen Melodie nicht eingehalten ist; es bewegt sich dieselbe vielmehr hauptsächlich in derjenigen Tonregion, welche für den τρόπος

συσταλτικός (νομικός) am geeignetsten ist. Die Tonregion des hesychastischen Tropos nimmt die Mitte in der von Ptolemäus als für verschiedene Stimmen am leichtesten ausführbar bezeichneten Octave ein; zur Ausführung der in diesem Tropos gehaltenen Melodieen konnten sämmtliche Männer- und Jünglingsstimmen, Bässe, Baritone, Tenore, verwendet werden — für die Pindarische Melodie aber sind von Männer- und Jünglingsstimmen blos die Tenore verwendbar. Ausserdem aber lässt sich dieselbe auch noch von Altstimmen ausführen — also von einem Knabenchore. Die in unserem Liede stattfindende Ueberschreitung der dem hesychastischen Tropos angehörenden Tonlage würde sich, wenn die Melodie Pindarisch sein sollte, nur so erklären lassen, dass es eine für ein Knabenchor bestimmte Alt-Melodie wäre. Ist dies der Fall? Wir müssen diese Frage bejahen. Dies verlangen Pindars Textesworte von v. 95 an. Wer grausam und habsüchtig ist wie Phalaris, dem werden keine Unsterblichkeit verleihende Lieder gedichtet und nicht von Knabenstimmen (παίδων) unter Kitharabegleitung ausgeführt. Pindar nennt den Phalaris im Gegensatze zu Hiero, der hier am Schlusse des Gedichtes aufgefordert werden soll, auch fernerhin in seiner schönen Tugend der Milde und Freigebigkeit zu beharren — eben deshalb, weil Hiero mild und freigebig ist, bringt ihm zur Verewigung seines Ruhmes Pindar ein so schönes von Phormingen und Knabenstimmen ausgeführtes Epinikion dar. Sicherlich würde Pindar nicht beim Phalaris von φόρμιγγες und παίδων ὄαροισι gesprochen haben, wenn nicht auch das vorliegende Lied durch Phormingen und Knabenstimmen ausgeführt wäre. Zu dieser aus Pindars Worten zu entnehmenden Notiz, dass Py. 1 nicht von einem Männer- und Jünglings-, sondern von einem Knabenchore gesungen wurde, stimmt ganz und gar die uns dazu überlieferte Melodie, welche, wie oben gesagt, für Altstimmen geeignet ist.

6) Endlich ist für die Aechtheit noch die Uebereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Elemente geltend zu machen. Schwerlich konnte Athanasius Kircher eine solche Kenntniss vom Metrum des Pindarischen Gedichtes haben, dass er die einzelnen metrischen Elemente, die Epitriten, die dactylischen Reihen, die selbstständigen Spondeen von einander zu sondern verstand und den sich hierdurch ergebenden Abschnitten die einzelnen melodischen Abschnitte seiner Composition entsprechen lassen konnte. Es ist

auch nicht an einer einzigen Stelle dieser Composition eine Inconcinnität zwischen metrischen und melodischen Gliedern aufzufinden.

Können die in den vorausgehenden sechs Nummern geltend zu gemachten Momente, in welchen sich die uns vorliegende Melodie an die uns sonst bekannten Eigenthümlichkeiten der altgriechischen Musik, beziehungsweise an Pindars eigene Andeutungen aufs genaueste anschliesst, vielleicht das Resultat eines von Kircher vorgenommenen genauen Studiums griechischer Musik sein? oder können jene Uebereinstimmungen des Zufalls Werk sein?

Die erste Frage darf ich verneinen, die Berechtigung der zweiten Frage mag ich nicht ganz in Abrede stellen. Ein Moment wenigstens, auf welches ich oben Gewicht legen musste, nämlich die der altgriechischen Musik entsprechende Auslassung der Moll-Sexte, hat die Pindarische Melodie mit der von Marcello gegebenen Melodie des 13. Homerischen Hymnus gemeinsam. Dieser Hymnus ist notirt mit den antiken Noten des hypolydischen Diezeugmenon- oder des hypermixolydischen Synemmenon-Systems von *a* bis $\overline{a}$ (eine Octave, die in ihrer absoluten Tonhöhe wie unsere Octave von *fis* bis $\overline{fis}$ klingt), sie ist ein *d*-Moll; die Melodie erhebt sich über die Prime bis zur Quinte *a* in die Höhe und berührt unterhalb der Prime noch die Unter-Secunde *c* und die Unter-Quarte $a_{,}$ lässt aber den Ton *b*, die Unter-Terz oder die Ober-Sexte unbenutzt. Der Bau dieser Melodie ist also der Pindarischen so analog wie möglich; der einzige Unterschied besteht darin, dass sie auch noch die Unter-Quarte *a* benutzt und zwar dient diese Unter-Quarte (die tiefere Octave der Quinte) als melodischer Schlusston. Das letztere ist der Fall im ersten und letzten der drei melodisirten Verse, während der mittlere in *c*-Dur abschliesst; die Prime *d* ist niemals als Melodieschluss verwandt worden. Wegen des vorwaltenden Schlusses in der Unter-Quarte ist die Melodie des Marcello nach antiker Nomenclatur eine dorische zu nennen (nach der Nomenclatur der Kirchentöne eine phrygische). Die Art und Weise des hier angewandten Schlusses in der Unter-Quarte ist ganz und gar verschieden von der Manier, welche die Griechen bei diesem Schlusse beobachten, aber die Auslassung der Sexte hat Marcello's Melodie mit der altgriechischen Weise gemeinsam. Ist sie aus diesem Grunde für antik zu halten? Sicherlich nicht. Entweder hat der Componist

die Pindarische Melodiebildung nachgeahmt oder es ist die in der Auslassung der Sexte stattfindende Berührung mit der altgriechischen Weise eine That des Zufalles. Dann kann aber eben dasselbe auch von der ausgelassenen Sexte der Pindarischen Melodie gesagt werden. Wenn wir deshalb auch die in diesem Puncte stattfindende Uebereinstimmung der Pindarischen Melodie mit der antiken Weise auf Rechnung des Zufalles setzen können, so würde es doch immerhin sehr gewagt sein, die oben angeführten übrigen Puncte, in welchen sich die Pindarische Melodie genau an das Altgriechische anschliesst, auf dieselbe Weise als Zufall erklären zu wollen. Das Resultat dieser Erörterung der Pindarischen Melodie, welcher wir uns nicht entziehen durften, ist also dies, dass blos die Notirung des dritten, vierten und fünften Verses durch die Notenzeichen der Instrumentalmusik gegen die Aechtheit spricht, alles Uebrige aber ist von der Art, dass es keinen Einwand gegen Pindar als den Componisten veranlasst. Die Authenticität ist immerhin nicht völlig gesichert, aber wer der Böckhschen Annahme der Aechtheit widerstrebt, hat dafür lediglich in der Anwendung der Instrumental-Noten einen wirklichen Anhaltepunct.

Selbstverständlich ist es, dass wer mit Böckh die Aechtheit annimmt, sich der von Böckh festgehaltenen Benennung unserer Pindarischen Strophengattung aus einer dorischen Strophe ganz und gar enthalten muss, denn die Melodie ist nicht, wie Böckh annimmt, eine d o r i s c h e, sondern ganz entschieden eine ä o l i s c h e. Wie ungerechtfertigt jene Benennung überhaupt ist, wird noch weiterhin aus dem Folgenden hervorgehen: es ist ein für allemal unmöglich, aus der metrischen Beschaffenheit irgend einer Strophe auf die Tonart, in welcher sie gesungen wurde, einen Schluss zu machen und aus den Tonarten eine Nomenclatur der metrischen Strophengattungen zu bilden.

Harmonie der hesychastischen Episyntheta.

Die hesychastischen Episyntheta werden nach Hermann und Böckh dorische Strophen genannt, weil man übereingekommen ist, dass sie in dorischer Tonart gesetzt waren. Dies ist unrichtig. Aus dem Zeugnisse der Alten lassen sich vier verschiedene Tonarten für diese Strophen nachweisen:

1. Die p h r y g i s c h e T o n a r t war in den dactylo-epitritischen Gesängen des S t e s i c h o r u s gebraucht, wie Stesichorus selber für die Orestie bezeugt, fr. 34:

Τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ὑμνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἁβρῶς ἦρος ἐπερχομένου.

Dass diese Verse, deren Metrum O. Müller Eumeniden 94 unrichtig bestimmt hat, einer hesychastisch-episynthetischen Strophe angehören, ist § 55 nachgewiesen. Der Gebrauch der phrygischen Tonart in den ruhigen, fast epischen Gesängen des Stesichorus zeigt, dass dieselbe auch in der eigentlich hesychastischen Lyrik ihre Stelle hatte. Eben dasselbe beweist die von Plutarch. Mus. 33 erhaltene Nachricht, dass der Nomos des Olympus auf Athene phrygisch war. Die phrygische Tonart hat keineswegs überall einen ekstatischen Charakter, vielmehr war sie einer mannigfachen Modification fähig, namentlich dadurch, dass sich der Gesang nur auf bestimmte Töne der phrygischen Scala beschränkt, Plut. Mus. 19, und war daher auch für einfache und ruhige Compositionen geeignet.

2. Der **Dithyrambus**, welcher das vorliegende Maass von allen Metren am häufigsten gebrauchte, war nach dem übereinstimmenden Zeugnisse der Alten in **phrygischer Tonart** gesetzt. Besonders muss dies von den Dithyrambikern der klassischen Zeit wie von Pindar gelten. Denn erst Philoxenus, Timotheus und Telestes erlaubten sich eine harmonische Metabole und verwandten für einzelne Partieen auch die dorische und lydische Tonart, so jedoch, dass die phrygische immer vorwaltete*). Wie

*) Dionys. de comp. verb. 19 p. 131 R.: οἱ δέ γε Διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον, Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ ᾄσματι ποιοῦντες· καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον, τοτὲ μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τοτὲ δὲ χρωματικάς, τοτὲ δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετέλουν, οἵ γε δὴ κατὰ Φιλόξενον καὶ Τιμόθεον καὶ Τελεστήν, ἐπεὶ παρά γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν ὁ διθύραμβος. Aristot. polit. 9, 7: ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ δωριστὶ ποιῆσαι διθύραμβον τοὺς μύθους οὐχ οἷος τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν Φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν. Die Stelle des Dionysius redet nicht von dorischen Dithyramben, wie Schneidewin Simonid. p. LI u. a. annehmen, sondern wie die Stelle des Aristoteles nur von den metabolischen Dithyramben des Philoxenus u. s. w., mit dem ausdrücklichen Zusatze, dass die älteren Dithyrambiker einen solchen Wechsel der Tonarten nicht kannten. Auch die Worte des Simonides fr. 150 B κείνους (die Dithyrambenchöre) Ἀντιγένης ἐδίδασκεν ἄνδρας· εὖ δ' ἐτιθηνεῖτο γλυκερὰν ὄπα Δωρίοις Ἀρίστων Ἀργεῖος ἡδὺ πνεῦμα χέων καθαροῖς ἐν αὐλοῖς reden nur davon, dass ein Dithyramb von dorischen αὐλοί begleitet war; wenn man hieraus folgern will, dass auch der Gesang dorisch gewesen sei, so ist dies eben so unrichtig, als wenn man für Olymp. 1, die von Pindar selbst ausdrücklich für äolisch erklärt wird (vgl. v. 102 Αἰοληίδι

sehr auch damals noch die dorische Tonart dem Dithyrambus widerstrebte, geht aus Aristoteles (Anm. auf S. 634) hervor.

3. Im Threnos herrscht die lydische Tonart, die von den Alten schlechthin als ἐπικήδειος πρὸς θρῆνον genannt wird*), und hiernach bestimmt sich die Harmonie für die dactylo-epitritischen Threnen Pindars.

4. Die Prosodien, Päane und Parthenien haben dorische Harmonie, vgl. Plut. Mus. 17: οὐκ ἠγνόει δὲ (Πλάτων) ὅτι πολλὰ Δώρια παρθένεια Ἀλκμᾶνι, Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποίηται, ἀλλὰ μὴν καὶ ἔτι προσόδια καὶ παιᾶνες. Die Prosodien- und Parthenienfragmente Pindars zeigen fast durchweg unser episynthetisches Maass; wenn sich unter den Fragmenten seiner Päane dies Metrum nicht findet, so ist dies blosser Zufall, wenigstens war dasselbe für die Päane der übrigen Lyriker sehr gebräuchlich.

5. Dorische und lydische Tonart hat Pindar nach seinen eigenen Worten in den Epinikien angewandt. Ol. 3. 4 heisst es nämlich: Μοῖσα παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ und Nem. 8, 13: ἅπτομαι φέρων Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν. Vgl. Hermann de dial. Pind. Opusc. 1, 162; Böckh de metr. Pind. 276. Von diesen beiden Oden zeigt die lydische durchgängig grössere metrische Freiheit als die dorische, sie hat alloiometrische Reihen, mehrfache Katalexis im Inlaut des Verses und lässt oft kurze Schlussarsen an Stelle der Längen zu, während die dorische überall die normalen Formen hat und nur ein einziges Mal Ancipität gestattet. Hermann und Böckh zogen hieraus den Schluss, dass die hesychastisch-episynthetischen Strophen der strengeren Composition dorisch, die der freieren lydisch seien**). — Nach die-

μολπᾷ), nach v. 17 Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβαν' dorische Harmonie des Gesanges annehmen wollte, vgl. Böckh de metr. Pind. 276.

*) Plut. Mus. 25.

**) Der strengen Analogie von Olymp. 3 folgen nur Py. 12; Nem. 9; Isth. 2; Isth. 5; denn dies sind die einzigen ohne inlautende Katalexis und ohne alloiometrische Reihen, aber selbst von diesen Oden zeigt Isth. 5 in der Strophe durch mehrfache Auflösung der Thesen eine grössere Freiheit. Böckh sieht ausserdem noch Py. 1 3. 4; Nem. 1. 11; Isth. 2. 3. 4 für sicher dorisch an, obwohl manche von Ol. 3 sehr abweichen, z. B. Py. 1, wo sich, abgesehen von der inlautenden Katalexis v. 2. 3. 4 (zwei mal), epod. v. 3. 8 und den Auflösungen ep. v. 5. 7. 8, zweimal ein gedehnter Spondeus und eine alloiometrisch-anapästische Reihe findet. Alle übrigen Strophen sollen lydisch sein, oder sich wenigstens der lydischen Harmonie zuneigen.

sem Resultate sollte man erwarten, dass die dactylo-epitritischen Hymnen durchgehends dorische Harmonie haben, weil sie von allen die strengste Composition zeigen, wie oben nachgewiesen ist. Allein es fehlt hier alle Ueberlieferung, wenn man nicht in Anschlag bringen will, dass Terpander und in nachklassischer Zeit Mesomedes für ihre in anderen Metren geschriebenen Hymnen ebenfalls dorische Tonart gebrauchten*).

6. Dorisch oder mixolydisch sind die epitritischen Strophen der Tragiker. Es fehlt zwar an directen Nachrichten, doch lässt sich ein sicherer Beweis führen. In der Tragödie nämlich war nach Aristoteles die äolische und ionische Harmonie nur auf die scenischen Monodieen beschränkt, die phrygische wurde ebenfalls nur in Monodieen (seit Sophokles**) und von Chorliedern nur in den Bacchika (wie Eur. Bacch.), die lydische nur in Threnen angewandt, alle eigentlichen Chorgesänge der Tragödie dagegen waren entweder dorisch oder mixolydisch gesetzt, dorisch die ruhiger gehaltenen, mixolydisch die bewegten Klaggesänge***). Die meisten dactylisch-epitritischen Strophen der Tragödie müssen daher die dorische Tonart mit den trochäischen, iambischen, glykoneischen Chorliedern theilen, als mixolydisch lassen sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit nur Trach. 94, Medea 976 und Troad. 795 nachweisen, ohne dass indess zwischen den dorischen und mixolydischen Dactylo-Epitriten ein metrischer Unterschied stattfände.

Aus diesen Thatsachen geht zur Genüge hervor, dass die hesych. Episyntheta, wenn wir sie nach der Tonart benennen wollen, bald dorische, bald phrygische, bald lydische, bald mixolydische Strophen heissen müssen. Noch weit mehr zeigt sich die Benennung dorisch als unzulänglich, wenn wir folgende Thatsache ins Auge fassen. Dorisch sind ausser den hesych. Episyntheta noch viele andere Strophengattungen und Metra gesetzt, ja selbst Metra, die gar nicht einmal dem hesychastischen, sondern vorwiegend dem systaltischen und tragischen Tropos angehören. Dorisch sind die stürmischen Metra des systaltischen Hyporchema's, wie in dem ersten Fragmente des Pratinas, das in einer ungezügelten

*) Clem. Alex. Strom. VI, 784. Bellermann die Hymn. des Dionysius und Mesomedes S. 67.
**) Aristox. in vit. Sophocl. sub fin.
***) Aristot. probl. 19, 48. 30. Plut. Mus. 16.

Freiheit der Auflösung (häufige Proceleusmatici und Tribrachen), in Fernhaltung der irrationalen Länge, in Ausschliessung der dactylischen Tripodie, kurz in allen Stücken den entgegengesetzten Charakter der Dactylo-Epitriten zeigt; — dorisch sind ferner die glykoneischen, iambischen und trochäischen Parodoi und Stasima der Tragödie, die ebenfalls mit den Dactylo-Epitriten gar nichts gemein haben. Dorische Tonart herrscht in den Spondeiaka, in anapästischen Nomen, wie in dem Nomos auf Ares, ja selbst in den Klagmonodieen der früheren Tragödie (also in Dochmien), in den Erotika der Sappho und des Anakreon*). Mit einem Worte, es kann ausser den Ionici so ziemlich ein jedes Metrum mit dorischer Harmonie verbunden werden. Der Name dorische Strophen muss schon für die Epinikien Pindars eine bedeutende und vielfachen Schwankungen unterworfene Einschränkung erleiden, zeigt sich aber für die Pindarischen Fragmente als völlig unzureichend und muss aufgegeben werden, wenn wir jenes Maass von Stesichorus an durch die gesammte Lyrik und das Drama verfolgen. Kann endlich, wie Böckh will, die Melodie zu Py. 1 auf Aechtheit Anspruch machen, so darf man selbst nicht einmal für die hesychastischen Episyntheta in Pindars Epinikien vorwiegend dorische Melodie annehmen, denn jene Melodie ist nicht dorisch, sondern äolisch.

§ 54.

Metrische und rhythmische Composition der Strophen des hesychastisch-episynthetischen Metrums.

Der Einzeltact (ποὺς ἀσύνθετος) der Strophe ist der 4-zeitige (ποὺς τετράσημος): die Gleichheit zwischen schwerem und leichtem Tacttheile ist es, was in erster Instanz den Charakter der Ruhe und des Gleichmaasses bedingt, der den hesychastischen Episyntheta in gleicher Weise wie dem 4-zeitigen heroischen Verse und dem anapästischen Tetrameter und Hypermeter eigenthümlich ist. Der einzelne 4-zeitige Tact wird ausgedrückt 1) durch den Dactylus, 2) durch den Spondeus, 3) durch die 4-zeitige Länge, 4) durch den 4-zeitigen Trochäus oder Tribrachys in der Form der Viertel-Triole.

---

*) Aristox. ap. Plut. Mus. 17: καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἶκτοι ποτὲ ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελῳδήθησαν καί τινα ἐρωτικά. οἶκτοι ist der Terminus technicus für die Klagmonodieen, vgl. Euclid. harm. 21; Phoeniss. 1485—1582 οἴκτων μὲν ἤδη λήγεθ' (v. 1584).

Die 4-zeitigen Tacte vereinigen sich entweder zu tetrapodischen oder dipodischen Reihen.

1) Die 16-zeitige Tetrapodie (ποὺς σύνθετος ἑκκαιδεκάσημος δακτυλικός) wird durch folgende Silbengruppe ausgedrückt:

a. –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
b. –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
c. –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏗́ ⏗́
d. –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏗́ ⏗́ Λ
e. –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
f. –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏓
g. –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́

Die Form c, d. i. das brachykatalektisch-dactylische Dimetron ist die am allerhäufigsten angewandte Form. Dem antiken Lyriker ist es darum zu thun, das hesychastische Ethos, den Charakter der Ruhe durch häufige Anwendung eines σπονδεῖος μείζων oder διπλοῦς ⏗́ ⏗́ zu erhöhen; zugleich bringen diese gedehnten Tactformen aus den ἱεροὶ ὕμνοι, in welchen sie zuerst und ursprünglich ihre Stelle haben, den Eindruck besonderer Feierlichkeit in das lyrische Chormetrum. Die Alten wenigstens waren sich der durch diese langsilbigen Tactformen auf die Zuhörer hervorgebrachten Wirkung auf das lebendigste bewusst: εἰ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς (ἐν ἴσῳ λόγῳ) πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ' ἂν τῆς διανοίας. διὰ τοῦτο χρησίμους ὁρῶμεν ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλοχωρίαν ἐνδεικνύμενοι τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰσότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων ἐς κοσμιότητα καθιστάντες ὡς ταύτην οὖσαν ὑγίειαν ψυχῆς Aristid. p. 98 Meib. Also sogar eine „heilsame" Wirkung auf das Gemüth wird diesen Tacten von den Alten vindicirt.

Die um eine Silbe kürzere Form d wird häufig im Ausgange des Verses angewandt. Die fehlende Silbe wird dann durch die den ganzen Tact umfassende 4-zeitige Pause ersetzt.

Die wenigen Fälle, wo diese Form im Inlaute vorkommt, sind S. 600 aufgezählt. Findet hier am Ende der Reihe zugleich ein Wortende statt, dann ist auch hier die nämliche Pause wie am Versende möglich; hält aber der Dichter hier kein Wortende ein, dann gibt er der auslautenden Länge den Umfang von zwei 4-zeitigen Tacten.

Py. 1, 6:

ἀενάου πυρός· εὕ- | δει δ' ἀνὰ σκάπ | τῳ Διὸς αἰετός, ὠκεῖ- |
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – | – ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ |

αν πτέρυγ' ἀμφοτέρω- | θεν χαλάξαις ||
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – ||

Py. 1, 52:

καί τις ἐὼν μεγαλά- | νωρ ἔσανεν. | φαντὶ δὲ Λαμνόθεν ἕλκει |
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – | – ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ |

τειρόμενον μετανάσ- | σοντας ἐλθεῖν ||
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – ||

Py. 1, 12:

κύματι, κῆλα δὲ καὶ | δαιμόνων θέλ | γει φρένας, ἀμφί τε Λατοΐ- |
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – | – ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ |

δα σοφίᾳ βαθυκόλ- | πων τε Μοισᾶν ||
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – ||

Py. 1, 32:

γείτονα, Πυθιάδος δ' | ἐν δρόμῳ κά | ρυξ ἀνέειπέ νιν ἀγγέλ |
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – | – ∪ ∪ – ∪ ⊔⊔ |

λων Ἱέρωνος ὑπὲρ | καλλινίκου ||
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – ||

Py. 1, 66:

Πινδόθεν ὀρνύμενοι, | λευκοπώλων | Τυνδαριδᾶν βαθύδοξοι |
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔ ⋀ | – ∪ – – | – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – |

γείτονες, ὧν κλέος ἄν- | θησεν αἰχμᾶς ||
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – ||

Py. 1, 72:

ὄφρα κατ' οἶκον ὁ Φοί- | νιξ ὁ Τυρσα | νῶν τ' ἀλαλατὸς ἔχῃ, ναυ- |
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – | – ∪ ∪ – ∪ ∪ – |

σίστονον ὕβριν ἰδὼν | τὰς πρὸ Κύμας ||
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔ ⋀ | – ∪ – – ||

Py. 1, 92:

ἱστίον ἀνεμόεν. | μὴ δολωθῇς, | ὦ φίλος, εὐτραπέλοις κέρ- |
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔ ⋀ | – ∪ – – | – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – |

δεσσ'. ὀπιθόμβροτον αὔ- | χημα δόξας ||
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ⊔⊔ | – ∪ – – ||

Der vorliegende Vers wird in Py. 1 zehn mal repetirt; in einem jeden sind zwei inlautende Katalexen enthalten, also im ganzen 20 inlautende Katalexen. Aber nur bei 6 derselben findet ein Wortende statt, v. 12 καί –, v. 32 δ' – und ὑπὲρ –, v. 66 ὀρνύμενοι, –, v. 72 ἰδών, –, v. 92 ἀνεμόεν –, bei den übrigen 14 jedesmal eine Wortbrechung. Die letzteren können unmöglich eine Pause verstattet haben, aber auch von den ersteren 6 lässt sich δ' und ὑπέρ*), ja auch hinter καί schwerlich eine Pause denken, da diese Wörter jedesmal mit den darauf folgenden in allernächstem Zusammenhange stehen, und so scheint die Möglichkeit einer Pause nur hinter ὀρνύμενοι, ἰδών und ἀνεμόεν verstattet zu sein. Die Dehnung der in der inlautenden Katalexis stehenden Schlusslänge ist also in den hesychastischen Episyntheta bei weitem häufiger als die Pause, denn dasselbe Verhältniss zwischen Wortbrechung und Wortende, welches sich in dem soeben näher erörterten Verse von Py. 1 herausgestellt hat, waltet im allgemeinen auch für alle übrigen hier in Betracht kommenden Verse. Der Umfang jener gedehnten Länge beträgt einen χρόνος ὀκτάσημος. Besondere Zeichen für gedehnte Längen sind uns in dem Verzeichnisse des Anonymus de music. nur bis zum χρόνος πεντάσημος (ꟺ) überliefert; derselbe Anonymus gibt aber auch Aufschluss darüber, wie man noch länger ausgehaltene Töne notirte. Vgl. Bd. I: II, 3 am Ende. Die antike Notirung besass nämlich ein der unsrigen ganz analoges Zeichen für gebundene Noten, nämlich das ὑφέν (‿), welches unter die mit einander gebundenen Noten gesetzt wurde. Dies konnte sowohl unter zwei der Tonhöhe nach gleiche wie auch ungleiche Noten gesetzt werden; es konnte vorkommen, dass der Componist auf eine der hier in Rede stehenden katalektischen Längen mehrere Töne kommen liess, z. B. auf die Silbe εὕ in ἀενάου πυρὸς εὕδει die beiden Töne *d c*, oder auch nur der Ton *c*. Wollte

*) Hinter ὑπέρ ist eine Pause immer noch leichter möglich, als hinter δ' und überhaupt hinter jedem apostrophirten Worte, denn der Apostroph ist nicht Zeichen der Vocallosigkeit, sondern eines flüchtigen Halbvocales, vgl. S. 97. Im elegischen Verse findet in der Mitte stets eine Wortbrechung statt, welche beim melischen Vortrage einer zweizeitigen Pause Raum lässt; aber wenn in der Wortbrechung ein Apostroph steht, wie in

ἐχθαίρειν, χαλεπὸν δ' — οὐκ ἐθέλοντα φιλεῖν
οἴχεσθαι προλιπόνθ' — ἡμετέρην φιλίην,

so muss nothwendig eine vierzeitige Dehnung an die Stelle der Pause treten.

er den rhythmischen Werth derselben genau ausdrücken, so schrieb er unter Anwendung des ὑφέν und des vierzeitigen Längenzeichens das eine mal:

I M,

das andere mal:

M M,

und hiernach haben wir oben S. 641 das metrische Zeichen ⏗⏗ gewählt, welches nunmehr nach der eben gegebenen Auseinandersetzung sich als ein wirklich antik-griechisches Zeichen ausweist. Der χρόνος ἀσύνθετος ὀκτάσημος kann also nichts auffälliges haben — ohnehin hat auch schon Böckh das Vorkommen desselben gerade für die hesychastischen Episyntheta angenommen.

Blicken wir nun noch einmal auf die beiden häufigsten der für die hesychast. Episyntheta gebrauchten dactylischen Elemente

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

zurück, so lässt sich ihre rhythmische Bedeutung am leichtesten dadurch bestimmen, dass wir sagen: der auslautende Spondeus (resp. die auslautende Länge) ist ein akatalektischer (resp. katalektischer) Spondeios meizon. Der Spondeios meizon hat in der monodischen Aulodik seinen Ursprung, die hesychastischen Episyntheta, denen wir ebenfalls den Spondeios meizon vindiciren müssen, treten als chorisches Metrum zuerst bei Stesichorus auf, — es wird sich § 55 zeigen, dass sich Stesichorus im Gebrauche dieses Metrums an den Rhythmus der Aulodik anschloss und dass somit das Vorkommen der Spondeioi meizones in den hesychastischen Episyntheta auch vom historischen Standpuncte aus sich rechtfertigt. Noch folgende Bemerkung scheint hier nothwendig zu sein. Die 16-zeitige Tetrapodie oder das 16-zeitige Dimetron besteht aus zwei dipodischen Gliedern, von denen das eine die θέσις, das andere die ἄρσις (des zusammengesetzten 16-zeitigen Tactes) ist:

a. ″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ – –
b. ″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏗

θέσις ἄρσις.

Als Bestandtheil eines hesychastischen Episyntheton hat die dactylische Tetrapodie nur selten die Form *a*, ungleich häufiger die Form *b*:

in den hesychastischen Episyntheta ist also die „θέcιc“ der dactylischen Tetrapodie (d. i. die den Hauptictus enthaltende Hälfte derselben) stets durch eine dactylische Dipodie ausgedrückt, die „ἄρcιc“ (d. i. die des Hauptictus entbehrende Hälfte) erscheint fast regelmässig als Spondeios meizon (nur sehr selten als dactylische Dipodie).

Bei ihrem ersten Aufkommen in der Aulodik folgten die Spondeioi meizones continuirlich auf einander, denn sie dienten hier als Maass des feierlichen, jede lebhaftere Bewegung fernhaltenden Opfergesanges. Auch hier vereinten sich zwei Spondeioi meizones zu einer 16-zeitigen Reihe, einem Dimetron:

⏗̋ ⏗ ⏗́ ⏗
θέcιc ἄρcιc.

Als man diesen Tact von dem rein hieratischen Boden auch auf andere Gattungen der musischen Kunst übertrug und (wie in der Oresteia und Ἰλίου πέρcιc des Stesichorus) zum Rhythmus einer hesychastischen, fast episch gehaltenen Chorlyrik machte, da musste die Continuität des Spondeios meizon aufgegeben werden. Man verwandte ihn blos für die zweite Hälfte der Reihe (ἄρcιc), in der ersten Hälfte (θέcιc) vertauschte ihn der Gesang mit zwei gleich grossen dactylischen Einzeltacten und gewann hierdurch die auch der hesychastischen Lyrik nothwendige Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit. In der ersten Hälfte des rhythmischen Kolons lebhaftere, doch immer äusserst masshaltige und gleichförmige Bewegung, in der zweiten eine ganz und gar ruhige Haltung, — das ist die charakteristische Form des Gesanges in diesen Strophen der hesychastischen Chorlyrik. Sie enthält zugleich die Erklärung für die beim ersten Anblick auffallende Erscheinung, dass die beiden Dactylen dieser Reihe niemals contrahirt werden. In den epischen Versen nämlich müssen die Dactylen durch Contraction unterbrochen werden, um dem Momente der Ruhe hinlänglich Geltung zu verschaffen; in den hesychastischen Episyntheta ist demselben durch die gedehnten Spondeioi meizones hinlänglich Genüge geschehen und eine Contraction der ihnen vorausgehenden Dactylen würde mehr Langsamkeit herbeiführen als für die Chorlyrik erträglich ist:

–̋ ⏑ ⏑ – ⏗́ ⏗.

Doch darf man nicht denken, dass die Substituirung zweier Dactylen an Stelle des ersten Spondeios meizon etwas völlig Neues

gewesen sei. Denn auch da, wo die Spondeioi meizones in der alten hieratischen Musik continuirlich auf einander folgten, war es blos der Gesang, der sich fortwährend in vierzeitigen Längen bewegte; die gleichzeitige Krusis der αὐλοί war keineswegs auf diese ruhige Tactform beschränkt, sondern konnte die vierzeitigen Längen mit gleich grossen Dactylen begleiten (χρόνοι κατὰ ῥυθμοποιίας θέςιν μικτοί Aristox. Rh. p. 288).*) Die hesychastische Chorlyrik hat diese dactylischen Tactformen, welche ursprünglich nur dem begleitenden Instrumente zu Gebote standen, auch für den Gesang benutzt.

Ausser den auf den Spondeus und die blosse Länge ausgehenden brachykatalektischen Dimetern (Tripodieen) ist noch eine Nebenform der auf den Spondeus auslautenden besonders zu berücksichtigen. Schon S. 599 haben wir der metrischen Elemente gedacht, welche innerhalb des Verses mit dem Trochäus statt des Spondeus schliessen. Nicht selten erscheint dieser trochäische Ausgang bei den ditrochäischen Dipodieen (⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ statt ⏑́ ⏑ ⏑́ –), viel vereinzelter kommt er bei brachykatalektischen dactylischen Dimetern vor (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ statt – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –). Die Beispiele aus Pindars Epinikien sind:

Py. 1 cτρ. α′ 4 ἀγηcιχόρων ὁπόταν προ οιμίων.
Py. 1 ἐπ. α′ 2 Πιερίδων ἀίοντα, | γᾶν τε καὶ . . .
Py. 12 cτρ. δ′ 7 οὗτοc ὃ καί τιν' ἀελπί α βαλών.
Nem. 5 ἐπ. α′ 1 ὁ τᾶc θεοῦ ὃν Ψαμάθεια | τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.
Nem. 10 ἀντ. 6 δεινὸν παλάμαις 'Αφαρητίδαι Διόc· αὐτίκα γάρ.
Nem. 11 cτρ. α′ 1 ἅ τε πρυτανεῖα λέλογχαc, | Ἑcτία.
Nem. 11 ἐπ. α′ 2 καὶ τό θαητόν δέμαc ἀτρεμίαν τε | cύγγονον.
Isth. 2 cτρ. α′ 1 οἱ μέν πάλαι ὦ Θραcύβουλε | φῶτεc οἱ χρυcαμπύκων.
Isth. 3 cτρ. ε′ 4 ναυτιλίαιcί τε πορθμόν | ἁμερώcαιc.
Isth. 3 ἐπ. β′ 5 τραχεῖα νιφὰc πολέμοιο | τεccάρων.
Isth. 4 ἀντ. α′ 3 χερcὶ νικάcαντ' ἀνέδηcαν ἔθειραν | ᾗ ταχυτᾶτι ποδῶν.

Alle übrigen Verse desselben Epinikions, welche den bis hierher aufgeführten metrisch respondiren, haben den Spondeus (nicht den Trochäus). — In folgenden Fällen haben zwei oder auch mehrere der respondirenden Verse den Trochäus, aber auch hier waltet bei der Responsion der Spondeus vor:

Ol. 8 ἐπ. α′ 3 'Αλκιμέδοντα δὲ πὰρ Κρό|νου λόγῳ und ἐπ. γ′ 3 κουφότεραι γὰρ ἀπειρά των φρένεc.

*) Ich habe hierüber ausführlicher in der Geschichte der alten Musik bei der Aulodik des Klonas gesprochen und enthalte mich, das dort Gesagte hier zu wiederholen.

Nem. 8 ἐπ. α′ 3 cεμνῶν γονάτων πόλιός θ' ὑπὲρ φίλας und ἐπ. β′ 3 λόγχᾳ τὰ μὲν ἀμφ' Ἀχιλεῖ νεοκτόνῳ.
Isth. 3 cτρ. β′ 2 εὐμηχανίαν γὰρ ἔφανας | Ἰcθμίοις. cτρ. γ′ 2 . . . Cικυῶνος | ὤπαcεν. cτρ. δ′ 2 . . . κατὰ ῥάβδον ' ἔφραcεν. ἀντ. δ′ 2 . . . cτεφάνωμ' ἐπ ἄξιον.
Isth. 5 ἐπ. α′ 4 τέτμηνθ' ἑκατόμπεδοι ἐν cχε|ρῷ κέλευθοι und ἐπ. β′ 4 . . . δέρμα με νῦν πε|ριπλανᾶται.

Gewöhnlich findet in diesen Versen innerhalb oder am Ende des Trochäus ein Wortende statt. Hier ist wie bei der Cäsur des elegischen Verses eine Pause gestattet, durch welche die auslautende Kürze des Trochäus der Länge desselben im Zeitumfange gleich gestellt wird, z. B.

ἁγηcιχόρων ὁπόταν ‿ προοιμίων
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌴ Λ ⏑ | – ⏑ –

ἅ τε πρυτανεία λέλογχας | Ἑcτία
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌴ ⏑ Λ | – ⏑ –

In den wenigen Versen, wo keine Pause vorkommt, muss Dehnung eintreten. Ein moderner Componist würde keinen Anstoss nehmen, der Kürze des Trochäus ein gleiches Zeitmaass zu geben wie der Länge, z. B.

κουφότεραι γὰρ ἀπειρά|των φρένες,
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌴ ⌴ | – ⏑ –

nach der Aussage des Aristoxenus (bei Psellus 1) muss die Kürze, auch wenn sie gedehnt ist, immer die Hälfte von der Zeitgrösse der vorausgehenden Länge einnehmen. Soll also der ganze Trochäus gleich dem Spondeus, den er hier am Ende der Reihe vertritt, ein χρόνος ὀκτάcημος sein, so müssen die beiden Silben des Trochäus zu zwei irrationalen Zeiten gedehnt werden, die Länge zu $5\frac{1}{3}$ ($\frac{16}{3}$), die Kürze zu $2\frac{2}{3}$ ($\frac{8}{3}$) χρόνοι πρῶτοι, was sich durch Halbe-Noten-Triolen folgendermassen ausdrücken lässt:

κουφότεραι γὰρ ἀ|πει-ρά-|
♩ ♫ ♩ ♫ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (3) |
$5\frac{1}{3}$ $2\frac{2}{3}$

Der Forderung des Aristoxenus wenigstens ist auf diese Weise auch hier Genüge geleistet, und es ergibt sich folgende Consequenz:

Der schliessende Spondeus der dactylischen Reihe – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ist noch einmal so gross (4 + 4) als der schliessende Spondeus der Dipodie – ⏑ – – (2 + 2). Ebenso ist der schliessende Trochäus der (inlautenden) dactylischen Reihe – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

($\frac{16}{3} + \frac{8}{3}$) noch einmal so gross als der Trochäus der Dipodie - ᴗ - ᴗ̄ ($\frac{8}{3} + \frac{4}{3}$).

Der isolirt stehende Spondeus der hesychastischen Episyntheta. Wir haben oben S. 594, wo wir die in diesen Versen vorkommenden metrischen Elemente kürzlich aufführten, den isolirt stehenden Spondeus wie in Py. 1, 2

τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας | ἀρχά

einen gedehnten Spondeus genannt, die Grösse der Dehnung aber zunächst unbestimmt lassen müssen.

Böckhs Messung: ἀρ χά   Hermanns Messung: ἀρ- χά

Nach Böckh vertritt dieser Spondeus die Reihe - ᴗ ᴗ - -, nach Hermann die Reihe - ᴗ ᴗ - ᴗ ᴗ - (S. 594). Das letztere ist auch mir das Wahrscheinliche. Da jedoch die Reihe - ᴗ ᴗ - ᴗ ᴗ - als brachykatalektisches 16-zeitiges Dimetron (nicht als katalektische 12-zeitige Tripodie) zu messen ist, so muss auch der dieselbe vertretende Spondeus ἀρχά ein 16-zeitiges Maass haben:

ἀρ- | χά ⊼

d. h. es muss zu der ihm von Hermann vindicirten Messung noch eine vierzeitige Pause hinzukommen, oder es muss, wenn (bei stattfindender Wortbrechung) eine Pause nicht möglich ist, die zweite Silbe des Spondeus so lang wie die erste sein, z. B.

πεί- θον- ται δ' ἀοιδοὶ cάμαcιν
- ᴗ - - | - ᴗ - ⊼

Zur Erklärung dieser Dehnung führt der Vergleich der Reihen:

(1) θαυμάcιον προcιδέcθαι
- ᴗ ᴗ - ᴗ ᴗ

(2) ἀενά - ου πυρὸc εὔ-
- ᴗ ᴗ - ᴗ ᴗ

(3) πεί - θον -

Die zweizeitigen Längen des in der zweiten Hälfte von (1) θαυμάcιον προcιδέcθαι gebrauchten cπονδεῖοc μείζων sind in der zweiten Hälfte von (2) ἀενάου πυρὸc εὔ zu einer achtzeitigen Länge gebunden; in (3) ist diese achtzeitige Länge nicht blos für die zweite, sondern auch für die erste Hälfte angewandt.

Nur dann, wenn man den hier in Rede stehenden Spondeen ἀρχά und πεῖθον- die angegebene Messung von zwei ganzen Noten gibt, wird es möglich sein, den betreffenden Versen von Py. 1 einen fasslichen und befriedigenden Rhythmus zu geben. Wahrscheinlich hat sich aber blos der Gesang in ganzen Noten bewegt, die Begleitung wird auch hier die gewöhnlichen Tactformen eingehalten haben, etwa wie dies S. 629 angegeben ist.

2. Die 8-zeitige dipodische Reihe (ποὺc cύνθετοc δακτυλικὸc ὀκτάcημοc) erscheint in folgenden Formen:

a. – ⏑ ⏑ – – } vgl. S. 594.
b. – ⏑ ⏑ – }
c. – ⏑ – ⏔
d. – ⏑ – vgl. S. 601.

Weshalb die tetrapodischen Reihen mit halb so langen dipodischen Reihen untermischt werden, mag vorerst unerörtert bleiben. Es kommt zunächst auf die eigenthümliche Tactform an, in welcher die dipodischen Reihen der hesychastischen Episyntheta erscheinen. Ungleich häufiger nämlich als die dactylische Dipodie (a und b) ist die trochäische Dipodie mit auslautendem Spondeus (c). Der Trochäus derselben enthält 2 irrationale Silben, welche zusammen einen χρόνοc τετράcημοc bilden und unserer Viertel-Triole entsprechen (S. 608 ff.); — an sich ist diese Triolen-Tactform den Grundsätzen sowohl der modernen wie der antiken Rhythmik gemäss, aber immerhin ist das häufige Vorkommen derselben unter Tacten von irrationalen Zeittheilen (Viertel-, Achtel-, halben Noten) auffallend genug und für die Chorsänger eine gar nicht so leicht auszuführende Aufgabe. Für den richtigen Einsatz der Kürze des Trochäus wird der Sänger an der Begleitung einen Anhalt haben, wenn diese den schwachen Tacttheil des Einzeltactes durch eine Achtel-Triole ausfüllt:

(1) μέλοc: [musical notation]
κροῦcιc: [musical notation]

denn dann weiss der Sänger, dass er die Kürze des Trochäus auf die zweite Achtel-Triolen-Note der Begleitung kommen lassen muss. Füllt aber die Begleitung den schwachen Tacttheil durch rationale Noten aus (durch 2 Achtel oder 1 Viertel), so wird der

Sänger leicht die Triolenform mit der folgenden Tactform vertauschen:

(II) μέλος:

κροῦσις:

d. h. er wird die Viertel-Triolen-Note in ein punctirtes Achtel verwandeln und die Kürze des Trochäus genau in der Mitte zwischen den beiden Achteln der Begleitung einsetzen. Dann verhält sich zwar nicht, wie Aristoxenus will, die Kürze zur vorausgehenden Länge wie 1 : 2, sondern vielmehr wie 3 : 5, aber wenn nicht eine Begleitung in Triolenform hinzukommt (wie bei I), dann wird der Gesang, zumal der Chorgesang, schwerlich die Singweise I von der Singweise II zu unterscheiden wissen und auch der Zuhörer zwischen beiden keinen Unterschied heraushören.

Mag nun aber der Trochäus die Aristoxenische Messung I oder die wenigstens dem modernen Gefühle näher liegende Messung II haben, immer findet eine von der gewöhnlicheren geraden Tactform verschiedene Eintheilung der Zeittheile statt, deren Eigenthümlichkeit darin beruht, dass die erste Silbe noch etwas über den schweren Tacttheil hinaus verlängert wird und auch noch den ersten Anfang des schwachen Tacttheiles in sich enthält. *Die Wirkung einer solchen Tactform ist jedesmal die der Spannung und Unruhe, eines gleichsam über sein Maass hinausgehenden energischen Aufschwungs*; auch unser modernes Gefühl, welches doch sonst die Verschiedenheit der Tactformen weniger empfindet als das antike, wird bei einer derartigen Gliederung (bei den sogenannten syncopirten Noten*) unserer Musik) in der angegebenen Weise aufs entschiedenste afficirt.

Dies durch den Trochäus erreichte Moment der Unruhe aber ist den vierzeitigen Episyntheta nothwendig, wenn sie anders ein der Lyrik dienendes Maass sein sollen. Ohne diesen Trochäus würden die Tacte der Episyntheta einen noch viel ruhigeren und gemesseneren Gang als selbst die vierzeitigen Tacte des dactylischen Hexametrons und Elegeions haben, da sich in ihnen den vierzeitigen Dactylen und vierzeitigen Spondeen noch die vier-

*) Das Wort „syncopirte Note" ist hier natürlich im technischen Sinne unserer modernen Rhythmik verstanden, — „syncopirt" soll hier nicht die inlautende Katalexis bezeichnen.

zeitigen Längen der zahlreichen Spondeioi meizones und bisweilen sogar achtzeitige Längen hinzugesellen. Erst durch die Verbindung mit jenen Trochäen wird diesen mehr für feierliche hieratische Poesie als für eigentliche Chorlyrik passenden Tacten das der letzteren durchaus nothwendige Moment der Bewegung zugeführt. Freilich wird von denselben insofern ein sehr maasshaltiger Gebrauch gemacht, als der unruhige Trochäus meist auf die erste Hälfte der Dipodie beschränkt ist, denn in der zweiten Hälfte der Dipodie folgt auf ihn gewöhnlich der vierzeitige Spondeus, mit welchem der Gesang aus der Bewegung wieder zur ruhigen, gleichmässigen Haltung gelangt.

Die mit dem Trochäus anlautende Dipodie kennzeichnet jedesmal eine selbstständige rhythmische Reihe, wenn sie im Inlaute des Verses zwischen zwei (brachykatalektischen) dactylischen Tetrapodieen steht, oder wenn sie bei einer unmittelbar folgenden Tetrapodie den Vers anlautet oder bei einer unmittelbar vorhergehenden Tetrapodie den Ausgang des Verses bildet. Dies erhellt aus den Aristoxenischen Angaben über die Ausdehnung der rhythmischen Reihen. Denn wenn man eine solche Dipodie mit der vorausgehenden oder nachfolgenden Tetrapodie zu einer einheitlichen hexapodischen Reihe (einem τρίμετρον κατὰ διποδίαν) zusammenfassen wollte, so würde die letztere ein 24-zeitiges Megethos haben, was nach Aristoxenus nicht möglich ist. Ihre Function als selbstständige dipodische Reihe aber muss natürlich durch die Melodie kenntlich gemacht sein. In unserer heutigen Musik sind einheitliche Dipodieen unter tetrapodischen Reihen keineswegs häufig, die Griechen haben in ihren hesychastischen Episyntheta für diese Verbindung eine nicht zu verkennende Vorliebe. Die den Mesomedischen Liedern nachgebildete Melodisirung von Ol. 3, welche auf S. 617 enthalten ist, dient dazu, das Wesen der eingeschalteten Dipodieen zu erläutern.

Folgen dagegen 2 Dipodieen in einem Verse unmittelbar auf einander, so ist das natürlichste, dass sie sich zu einer tetrapodischen Reihe vereinigen und es entstehen dann die auf S. 640 mit *e* und *f* bezeichneten κῶλα. Ebenso werden 4 auf einander folgende Dipodieen sich zu 2 tetrapodischen Reihen gliedern. Wenn aber 3 Dipodieen auf einander folgen, so bilden dieselben bei vierzeitiger Tactmessung nicht eine einheitliche hexapodische (trimetrische) Reihe, denn eine solche würde ein 24-zeitiges Mege-

thos haben, während doch, wie Aristoxenus sagt, die grösste Reihe dieser Art blos 18 χρόνοι πρῶτοι umfassen kann. Daher müssen 3 Dipodieen, wenn sie nicht 3 einzelne Reihen bilden, sich in eine dipodische und eine tetrapodische Reihe gliedern, wobei es uns in den meisten Fällen an einem Kriterium fehlt, ob die 2 ersten oder die 2 letzten Dipodieen zu einer einheitlichen Reihe zusammenzufassen sind. Analog ist es, wenn sich 5 oder 7 dipodische Elemente an einander schliessen. Das Nähere hierüber ergibt die folgende Uebersicht über die einzelnen in den hesychastisch-episynthetischen Strophen vorkommenden Verse. Diejenigen, welche als Schlussverse einer Strophe (oder Epode) gebraucht sind, sind mit einem Asteriscus bezeichnet.

Am häufigsten sind die Verse δίκωλοι und τρίκωλοι (aus 2 oder 3 rhythmischen Reihen zusammengesetzt), seltener sind sie μονόκωλοι (blos eine einzige Reihe enthaltend), am seltensten kommen τετράκωλοι und πεντάκωλοι vor*). Dies gilt sowohl für Pindar, wie für die übrigen Lyriker und die Dramatiker. Die folgende von den kürzesten bis zu den längsten Versen fortschreitende Zusammenstellung beschränkt sich blos auf die Pindarischen Epinikien, weil in allen übrigen Strophen und Strophenresten dieser Art die Versabtheilung weniger gesichert ist.

A. Monokolische Metra (Perioden, Verse).

1. Metra aus einer dipodischen Reihe.

Hiervon erscheint in den Pindarischen Epinikien der hesychastisch-episynthetischen Gattung nur ein einziges Beispiel:

_ ⏑́ ⏑ ⏑́ Ol. 7, 3.

2. Metra aus einer tetrapodischen Reihe (δίμετρα κατὰ διποδίαν).

Am häufigsten findet sich das Dimetron in 2 dipodische Elemente zerlegt:

---

*) Es bedarf kaum der Bemerkung, dass wir den Begriff der episynthetischen Bildung, d. h. der Zusammensetzung aus dactylischen und trochäischen Elementen, auf die ganze Strophe beziehen: auch der einzelne Vers ist in den meisten Fällen ein episynthetischer, aber es kommt namentlich bei kürzeren Versen häufig genug vor, dass sie entweder aus rein dactylischen (anapästischen) oder rein trochäischen (dactylischen) Elementen bestehen und dann, als einzelne Verse betrachtet, nicht μέτρα ἐπισύνθετα, sondern μέτρα καθαρὰ (μονοειδῆ) sind. Die Strophe, welcher sie angehören, ist aber jedesmal eine ἐπισύνθετος, niemals eine καθαρά.

⏑̇⏑ ⏑ ⏑̇⏑ – ∸ ⏑ ∸ –	Ol. 7 ep. 4. Py. 4, 8*. Py. 9, ep. 4. Isth. 2 ep. 3. 6*.
∸ ⏑ ∸ – ∸ ⏑ ∸	Ol. 8, 7*. Ol. 11, 5. Ol. 11 ep. 6. Nem. 1, 5. Isth. 3 ep. 3.
– ∸ ⏑ ∸ – ∸ ⏑ ∸	Ol. 8 ep. 8*. Nem. 1, 1. Isth. 3 ep. 4. Isth. 5, 5.
∸ ⏑ ∸ – ∸ ⏑ ⏑ ∸	Ol. 11, 3.
∸ ⏑ ∸ ∸ ⏑ ⏑ ∸	Isth. 4 ep. 4.

Das erste dieser Dimetra ist ein akatalektisches, das letzte ein dikatalektisches, die übrigen katalektische. Wenn wir von jedem dieser Verse annehmen, er bilde eine einheitliche tetrapod. Reihe, so verweisen wir dabei auf das weiterhin Folgende. — Wir haben zu Anfange den Begriff eines episynthetischen Verses dahin definirt, dass er aus alloiometrischen κῶλα bestehe, von denen jedes einzelne κῶλον ein καθαρόν sei. Wenn in den beiden zuletzt aufgeführten tetrapodischen Reihen die erste Hälfte trochäisch, die zweite dactylisch ist, so ist dies deshalb noch immer eine ἐπισύνθεσις, keine μῖξις wie bei den Logaöden, denn es sind immer nur die beiden rhythmischen Hauptabschnitte der Reihe, die dipodische θέσις und die dipodische ἄρσις, welche verschiedenes Metrum haben: innerhalb des einzelnen dipodischen Abschnittes findet nur bei den logaödischen (gemischten) Reihen, aber nicht bei den episynthetischen eine Verbindung verschiedener Metra statt.

In dieselbe Klasse wie die beiden letzten Verse ist wahrscheinlich auch zu rechnen:

⏑ ⏑ ∸ – ∸ ⏑ ∸   Ol. 8, 6.

Der anlautende Ionicus muss nothwendig den Umfang einer 8-zeitigen Dipodie haben; dem Rhythmus nach ist er ebenso wenig ein 6-zeitiger Ionicus, wie der unter die 6-zeitigen Ionici eingemischte Anapäst ein 4-zeitiger Anapäst ist (vgl. § 63). Da die normal gebildeten episynthetischen Verse niemals mit einer doppelkurzen Anakrusis beginnen, so ist es nicht verstattet, die Doppelkürze des vorliegenden Verses ἀρετὰν θυμῷ λαβεῖν als Anakrusis und etwa die beiden folgenden Längen als gedehnte zu fassen: ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥́. Ebenso wenig kann die Doppelkürze eine aufgelöste θέσις sein: ⏑̇⏑ – ∸. Es bleibt nichts übrig als die Annahme, dass bei diesem Verse der Gesang im Anfange eine zweizeitige Pause macht, und zwar eine Pause während des schweren Tacttheiles, welcher blos durch die Instrumentalbegleitung von einem μέρος ῥυθμοποιίας ausgefüllt wird:

Λ̇ ⏑ ⏑ ∸ – ∸ ⏑ ∸ | Λ̇ ἀρετάν θυ | μῷ λαβεῖν, Λ̇ πτολιπόρθοις | ἐν μαχαῖς.

Vgl. die analog gebildeten, mit Ionicus oder Anapäst beginnenden Verse am Ende von 3, 4ª, 5, 6ᵇ. Als Terminus technicus für alle diese Verse lässt sich der Name ἀκέφαλον μέτρον verwenden (Bd. I. S. 210), den wir alsdann natürlich im rhythmischen Sinne zu fassen haben.

Seltener bestehen die tetrapodischen Verse aus einem brachykatalektischen Dimetron dactylikon (anapaistikon):

⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ Ol. 8 ep. 4. Ol. 11 ep. 2. Isth. 3 ep. 2.

⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ Λ́ Ol. 8, 5. Py. 9 ep. 8. Nem. 1, 3.

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ Λ́ Py. 3, 3.

B. Dikolische und trikolische Perioden.

Der Name Verse oder μέτρα passt nach dem Sprachgebrauche der Alten nur für die δίκωλα, aber nicht mehr für die den rhythmischen Umfang des anapästischen Tetrametrons überschreitenden τρίκωλα, denn diese werden ὑπέρμετρα genannt. Als gemeinsamer Bezeichnung müssen wir uns daher des Ausdrucks περίοδοι bedienen.

3. Metra aus zwei tetrapodischen Reihen (τετράμετρα).

Beide Kola des Tetrametrons sind dactylisch, mit brachykatalektischem Ausgange, τετράμετρα δακτυλικὰ δικατάληκτα*) (unter die Klasse der ἀςυνάρτητα μονοειδῆ gerechnet):

⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ ἦν δ' ἑcορᾶν καλός, ἔργῳ | τ' οὐ κατὰ εἶδος ἐλέγχων Ol. 8 ep. 5. Py. 9, 4. Nem. 9, 1. Nem. 11 ep. 3.

⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ Λ́, genannt Cτηcιχόρειον ἀγγελικόν oder Χορίλειον Diom. 523 P, Plot. 2633 P: οὔτε δύcηρις ἐὼν οὔτ' | ὢν φιλόνεικος ἄγαν Ol. 6 ep. 5. 6. Py. 3 ep. 7. Py. 12, 2. Py. 12, 4. Ol. 8 ep. 2. Nem. 10 ep. 3. Nem. 11, 3. Nem. 11 ep. 1.

⏓ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ Δικὰ καὶ ὁμότροφος Εἰρήνα, τάμι' ἀνδράcι πλούτου Ol. 13, 7.

– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ Λ́ τὸν παρθενίοις ὑπό τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς Py. 12, 1.

---

*) Genauer würde man διβραχυκατάληκτα statt δικατάληκτα sagen.

Dem blossen Silbenschema nach erscheinen diese Verse als dactylische oder anapästische „ἑξάμετρα κατ' ἐνόπλιον" (S. 342. 399), aber jeder von ihnen ist ein τετράμετρον mit doppelter Brachykatalexis. Was speciell den ersten Vers anbetrifft, so zeigt auch der Bau desselben, dass er von dem dactylischen Hexametron verschieden ist. Denn einmal gehören ja Hexameter des vorliegenden Schemas (κατ' ἐνόπλιον, wo der Spondeus nur am Ende der beiden Reihen angewandt ist) zu den nur sehr selten vorkommenden (S. 343), für unsern Vers aber ist dies Schema das allein gebräuchliche. Sodann ist hier die beim Hexameter illegitime τομή am Ende der ersten Reihe mit Vorliebe angewandt, dagegen die dort so beliebte τομὴ πενθημιμερής fast ängstlich vermieden. Der Schluss der ersten Reihe ist in Pindars Epinikien stets eine Länge, anderwärts kommt auch die Kürze vor, wie in Pindars Päanenfragm.: τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν.

Die erste Tetrapodie ist dactylisch, die zweite trochäisch oder trochäisch-dactylisch (τετράμετρον ἐπισύνθετον):

–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́– –́⏑–́––́⏑–́ Nem. 1, 6. Nem. 1 ep. 2.
–́⏑⏑–́' – –́⏑⏑–́– –́⏑–́––́⏑–́ Ol. 6 ep. 3.
–́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́ , –́⏑–́––́⏑–́ Ol. 11 ep. 7. Ol. 12 ep. 2. Py. 1 ep. 1. Py. 3 ep. 5. 6. Py. 4, 5.
– –́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́ | –́⏑–́––́⏑–́ Py. 12, 3. 5. 6. Nem. 5 ep. 1. 3. Nem. 8 ep. 1. Isth. 2, 1.
–́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́ | –́⏑–́––́⏑⏑–́ Isth. 1 ep. 3. Isth. 5, 6.
–́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́ | –́⏑⏑–́ –́⏑–́ Nem. 11 ep. 4.
–́⏑⏑–́⏑⏑–́ ⋀́ | –́⏑–́––́⏑–́ Py. 9 ep. 7.
– –́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́ | –́⏑–́––́⏑–́– Ol. 12 ep. 4.

Die beiden ersten Tetrametra sind katalektisch, die letzte prokatalektisch, die übrigen dikatalektisch.

Die zweite Tetrapodie ist dactylisch, die erste trochäisch (τετράμετρα ἐπισύνθετα):

–́⏑–́––́⏑–́– | –́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́ Py. 4, 6. Isth. 5 ep. 3. Isth. 5 ep. 5.
–́⏑–––́⏑–́– –́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́ Ol. 6, 4. Ol. 11, 4. Nem. 10 ep. 5. Nem. 11, 2. Isth. 2, 3.
–́⏑–́––́⏑–́– | –́⏑⏑–́⏑⏑–́ ⋀́ Ol. 11, 6*. Ol. 3 ep. 1. Ol. 6 ep. 4. Py. 1, 1.
–́⏑–́ ⏖⏑–– , –́⏑⏑–́⏑⏑–́ ⋀́ Ol. 11 ep. 3. Nem. 11 ep. 6*.
– –́⏑–́––́⏑–́– | –́⏑⏑–́⏑⏑–́ ⋀ Ol. 6, 1.

Beide Kola sind trochäisch (vierzeitige τετράμετρα τροχαϊκά):

–́⏑–́––́⏑–́– –́⏑–́––́⏑–́– Py. 9, 8*. Nem. 5, 6*. Isth. 3, 1.
–́⏑–́––́⏑–́ | –́⏑́–́–⏖⏑–́– Ol. 11 ep. 9*. Ol. 13 ep. 6*. Nem. 8, 5*.

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –   –́ ⏑ –́   –́⏑⏑ ⏑ –́   Py. 1 ep. 3. Py. 4, 7.
–́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –   Ol. 6 ep. 7*.

Nur eine einzelne βάϲιϲ der einen Tetrapodie ist dactylisch (τετράμετρα ἐπιϲύνθετα):

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –   –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́   Nem. 5, 2.
– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –   Isth. 1 ep. 4.
– –́ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́   Nem. 1 ep. 4*.
– –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́   Nem. 11, 5*.

Das eine κῶλον enthält zwei 8-zeitige Längen (vgl. S. 647):

⊔‿⊔   ⊔‿⊔ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ Py. 1, 3 πείθον|ται δ' ἀοιδοὶ ϲάμαϲιν.
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ | ⊔‿⊔   ⊔‿⊔ Py. 9, 2 ϲὺν βαθυζώνοιϲιν ἀγγέλλων.

Für den ersten dieser beiden Verse ist die 16-zeitige Messung des anlautenden Spondeus gesichert. Vgl. auch S. 617. Im zweiten Verse war sie möglicher Weise in der von Pindar gegebenen Melodisirung eine 8-zeitige; für die 16-zeitige Messung spricht aber der Worttext (der deutlich zu vernehmende, langgezogene Heroldsruf).

Endlich gehören hierher folgende mit dem Ionicus oder Anapäst anlautende τετράμετρα ἐπιϲύνθετα ἀκέφαλα, vgl. S. 653:

Λ́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   Λ́   Ol. 7, 1. 6. Py. 4 ep. 3.
Λ́ ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ | –́⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –   Py. 1 ep. 8*.
Λ́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́   Py. 3 ep. 9*.

4. Metra aus einer tetrapodischen und einer dipodischen Reihe.

a. Die Dipodie steht voran:

–́ ⏑ –́ –   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   Ol. 12 ep. 3.
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́   Ol. 11, 1. Ol. 12, 5. Py. 1, 6. Py. 3 ep. 11. Py. 9 ep. 9*. Isth. 4, 1. 4. Isth. 4 ep. 1. 6. Isth. 5 ep. 2.
–́ ⏑ –́ –   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   Λ́   Ol. 11, 2. Ol. 12, 1. Ol. 12 ep. 5. Ol. 13 ep. 2. Py. 3, 1. Py. 3 ep. 1. Py. 4, 1. Py. 9 ep. 6. Nem. 8 ep. 2. Nem. 10, 3. Isth. 2 ep. 5. Isth. 4 ep. 3. Isth. 4 ep. 7. Isth. 5, 4. Isth. 5 ep. 1.
–́ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   Λ́   Ol. 8 ep. 7.
⏒ –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   Λ́   (genannt ἰαμβέλεγοϲ S. 554) Nem. 1, 2. 4. Nem. 5, 5. Isth. 1, 4. Isth. 5, 1.
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́   Ol. 8, 2.

Hierher sind noch folgende Verse zu rechnen:

Λ́ ⏑ ⏑ –́ ⏒   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́   Py. 9, 1. 3, mit ionischer, d. i. in der

anlautenden θέcιc katalektischer Dipodie.

– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 6, 5, mit einer logaödisch schliessenden Tetrapodie.

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Λ Nem. 8 ep. 4, mit einer brachykatalektischen trochäischen Tetrapodie (vgl. unten die alloiometr. Reihen).

b. **Die Dipodie bildet das Ende der Periode:**

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ – Py. 4, 4.
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – Py. 4 ep. 5. Nem. 10 ep. 4.
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ Isth. 4 ep. 8.
–́ ⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ – (genannt ἐγκωμιολογικόν S. 554) Ol. 6, 3. Ol. 12 ep. 1. Py. 3, 7. Isth. 1, 1. Isth. 2, 4. Isth. 2 ep. 2. Isth. 3, 3. Isth. 4 ep. 9*.
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ Ol. 3, 2. Ol. 8 ep. 1. Py. 1 ep. 4. Py. 9 ep. 1. Py. 12, 7. Nem. 5 ep. 5.
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ Ol. 8, 4. Ol. 8 ep. 3. Isth. 1, 2.
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ Ol. 6, 2.
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ Isth. 3 ep. 1.

c. **Der ganze Vers enthält 3 ditrochäische Elemente**, deren letztes oder vorletztes bisweilen durch ein didactylisches (choriambisches) Element vertreten wird. Hier haben wir kein sicheres Kriterium, ob die zwei ersten Elemente sich zu einer Tetrapodie zusammenschliessen (wie in *b*) oder die zwei ersten (wie in *a*). Häufig mag auch jedes der drei dipodischen Elemente eine selbstständige Reihe gebildet haben, und der Vers ist dann kein dikolischer, sondern ein trikolischer. Es hängt dies Alles von der Art der Melodisirung ab. Da manche dieser Verse gerade als Schluss der Strophe sehr beliebt sind, so lässt sich denken, dass für sie bisweilen 3-zeitige Tactmessung eintritt und dass sie in diesem Falle ein 18-zeitiges Trimetron bilden — denn gerade im Schlussverse ist ein Tactwechsel leicht verstattet. Man vergl. unten das schliessende Ithyphallikon bei Simonides und den Tragikern, sowie die trochäischen (logaödischen) Schlüsse der päonischen Strophen.

⏑́⏑ ⏑ –́ –, –́ ⏑ –́ –, ⏑́⏑ ⏑ –́ – (genannt Cτηcιχόρειον*) Ol. 3, 5*. Ol. 3 ep. 5*. Ol. 7 ep. 7*. Isth. 2, 5*. Isth. 3, 6. Isth. 5, 7 fast überall Schlussvers der Strophe.

*) Cτηcιχόρειον ἐξ ἐπιτρίτων τρίμετρον ἀκατάληκτον Cτηcιχόρου εὑρόντος αὐτό schol. Ol. 3, 5. 8.

–́ ⏑ –́ –, –́ ⏑ –́ –, –́ ⏑ ⏑ –́ (genannt Στησιχόρειον Πινδαρικῷ ἰδιώματι*) Ol. 12, 4. Ol. 12 ep. 6. Py. 4 ep. 6. Isth. 2 ep. 4. Isth. 4, 2. Isth. 4 ep. 5. Isth. 5, 2.

⏑́⏑ ⏑ –́ –, –́ ⏑ –́ –, –́ ⏑ –́ Py. 3 ep. 2. Ol. 7, 2. Py. 1, 5. Ol. 11 ep. 4. 5. Ol. 12, 3. Nem. 5, 3. Ol. 13 ep. 4. Nem. 11, 4. Nem. 11 ep. 5. Isth. 4 ep. 2.

– –́ ⏑ –́ –, –́ ⏑ ⏑́⏑ –, –́ ⏑ –́ Nem. 5, 11.

– –́ ⏑ –́ –, –́ ⏑ –́ –, –́ ⏑ –́ – Nem. 9, 5*.

–́ ⏑ –́ , –́ ⏑ –́ –, –́ ⏑ –́ Ol. 13, 8*.

–́ ⏑ –́ , –́ ⏖ –́ –, –́ ⏑ –́ – Ol. 11 ep. 1.

–́ ⏑ –́ ⏓, –́ ⏖ –́ , –́ ⏑ –́ – Ol. 13 ep. 3. Py. 12, 8*.

5. Metra aus zwei dipodischen und einer tetrapodischen Reihe.

Die eine Dipodie bildet den Anfang, die andere den Ausgang des Verses; zwischen beiden steht die tetrapodische Reihe.

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – Nem. 5 ep. 6*.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ – Py. 3 ep. 8.

⏑́⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ Ol. 8, 1. Py. 3, 5. Py. 3 ep. 3. Py. 9 ep. 3. 5. Nem. 10, 4. Nem. 10 ep. 1. 2. Nem. 11, 1. Nem. 11 ep. 2. Isth. 3, 2.

– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ (Hephästions Πινδαρικόν S. 554) Isth. 1 ep. 1. Isth. 5, 8. Isth. 5 ep. 6.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ –́ Nem. 8 ep. 6.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏖ –́ Ol. 12, 2.

Hierher gehört auch der mit einem Anapäst anlautende Vers:

Λ́ ⏖ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ Ol. 7 ep. 6.

6. Hypermetra aus zwei tetrapodischen und einer dipodischen Reihe.

a. Die Dipodie an erster Stelle (Tetrametron durch anlautende Dipodie erweitert):

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ Nem. 1 ep. 3.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – Py. 4, 3.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ Py. 3, 2. Ol. 3 ep. 2. Py. 4 ep. 1. Py. 9 ep. 7. Isth. 4, 3.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | –́ ⏖ –́ ⏖ –́ Λ́ Ol. 8, 3. Nem. 10, 2. 5. Isth. 1, 3.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ ⏑́⏑ – –́ ⏑ –́ – Py. 4 ep. 7*.

*) Schol. Ol. 6 ep. 2.

Hierher gehört auch ein Vers, welcher in der Mitte eine äolisch gebildete dactylische Tetrapodie hat:

∸◡◡∸ | ∸◡ ◡∸◡◡∸◡◡∸⏓ | ∸◡◡∸◡◡∸ Λ̄ Ol. 7 ep. 3.

b. **Die Dipodie an zweiter Stelle** (als κῶλον μέϲον zwischen einem trochäischen δεξιόν und einem tetrapodischen ἀριϲτερόν):

∸◡◡∸◡◡∸⏓̇ | ◡́◡ ◡∸– | ∸◡◡∸◡◡∸Λ̇ Ol. 3, 1. Ol. 3 ep. 4. Ol. 6 ep. 1. Ol. 7, 5. Py. 1 ep. 2. Py. 4 ep. 2. Ol. 7 ep. 5.

–∸◡◡∸◡◡∸∸ | ∸ ◡∸– | ∸◡◡∸◡◡∸Λ̇ Ol. 3, 3.

Hierher sind auch folgende 3 Verse zu zählen:

Λ̇◡◡∸◡◡∸∸ | ∸ ◡∸ | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ Nem. 8, 4 mit Pause statt der ersten θέϲιϲ.

∸ ◡̄ ∸◡◡∸∸ | ∸ ◡∸∸ | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ Nem. 8, 1 mit anlautendem Pherekrateion statt der brachy-kat.-dactyl. Tetrapodie.

◡◡∸◡◡∸◡◡∸⏓̇ | ∸ ◡∸∸ | ∸◡◡∸◡◡∸Λ̇ Nem. 10, 1 mit anlautender logaödisch-anapästischer Tetrapodie.

Bei folgenden mit 3 dipodischen Elementen beginnenden Versen ist es ungewiss, ob sie zu 4*a* oder 4*b* gehören (vgl. 2*c*):

∸ ◡ ∸⏓, ∸ ◡ ∸–, ∸◡∸– | ∸◡◡∸◡◡∸ Λ̇ Nem. 8, 3. Isth. 2, 2.
∸◡◡∸–, ∸ ◡ ∸–, ∸◡∸– | ∸◡◡∸◡◡∸ Py. 4 ep. 4.
∸ ◡ ∸–, ∸◡◡∸ , ∸◡∸◡ | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ Nem. 8 ep. 6.
◡∸ ∸ , ∸ ◡ ∸–, ∸◡∸– | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ Ol. 6, 6.

Bei dem zweiten dieser Verse möchte man nach der ersten, bei dem dritten und vierten nach der zweiten Dipodie abzutheilen versucht sein, doch ohne völlig sicheres Kriterium. Beim ersten Verse ist man völlig rathlos.

c. **Die Dipodie an dritter Stelle** (ein Tetrametron im Auslaute erweiternd):

∸◡◡∸◡◡∸ ∸ | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ | ∸ ◡ ∸ Ol. 8 ep. 6. Nem. 9, 3. Isth. 1 ep. 2. Isth. 2 ep. 1.
–∸◡◡∸◡◡∸ ∸ | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ | ∸ ◡ ∸– Nem. 5, 2.
–∸◡◡∸◡◡∸ Λ̇ | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ | ∸ ◡ ∸– Ol. 13 ep. 1.
∸ ◡ ∸ – ∸ ◡ ∸– | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ | ∸ ◡ ∸– Isth. 5 ep. 4.
◡́◡ ◡ ∸ – ∸ ◡ ∸– | ∸◡◡∸◡◡∸ Λ̇ | ∸ ◡ ∸ Nem. 1 ep. 1.
∸ ◡ ∸ – ∸ ◡ ∸– | ∸◡◡∸◡◡∸◡◡∸– | ∸ ◡ ∸– Isth. 5, 3.
∸ ◡ ∸ – ∸ ◡ ∸– | ∸◡◡∸◡◡∸◡◡∸– | ∸◡◡∸– Ol. 6 ep. 2.
∸ ◡ ∸ – ∸ ◡ ∸– | ∸◡◡∸◡◡∸◡◡∸ | ∸ ◡ ∸– Isth. 3, 5.
–∸ ◡ ∸ – ∸◡◡∸ | ∸◡◡∸◡◡∸ ∸ | ∸ ◡ ∸ Nem. 5 ep. 4.

Mit anlautender Pause statt der ersten θέcιc:

Λ⏑⏑⊥ ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⏓ | ⊥⏑⊥ Nem. 8 ep. 3.

Die mit 3 dipodischen Elementen auslautenden Verse lassen ungewiss, ob sie zu 4 *b* oder 4 *c* gehören:

⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥⊥ | ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥– Ol. 6, 7*.

⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥⊥ | ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥ Nem. 5 ep. 2.

⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥Λ | ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥ Py. 2, 6.

Enthält der Vers 5 dipodische Elemente, so weiss man nicht, ob er zu 4 *a* oder 4 *b* oder 4 *c* gehört:

⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥ Nem. 8 ep. 7*.

7. Hypermetra aus drei tetrapodischen Reihen.

⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ Py. 9, 6.

⏑⊥⏑⊥– ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Λ Ol. 7, 4.

–⊥⏑⊥– ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ ⊥⏑⊥– ⊥⏑⊥– Isth. 1 ep. 5*.

⊥⏑⊥⏓ ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ | ⊥⏑⊥– ⊥⏑⊥ Ol. 12, 6*. Nem. 9, 2.

⏑⏑⏑⊥ ⊥⏑⊥ | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ | ⊥⏑⊥– ⊥⏑⊥– Nem. 10 ep. 6*.

⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ | ⊥⏑⊥⏓ ⊥⏑⊥ | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Λ Ol. 3 ep. 4. Py. 9 ep. 2.

–⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⏓ | ⊥⏑⊥ ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Λ Py. 1, 4.

⏑⏑⏑ ⊥– ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⊥– ⊥⏑⊥– ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Λ Py. 1 ep. 7.

–⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⏓ | ⊥⏑⊥– ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⊥⏓⊥⏑⊥ Isth. 3 ep. 5.

C. Tetrapodische und Pentapodische Perioden.

8. Hypermetra aus 6 Doppeltacten (περίοδοι ἑξάμετροι).

Das Megethos ist dasselbe wie bei den vorausgehenden trikolischen Hypermetra (7), aber die rhythmische Gliederung ist eine tetrakolische oder vielleicht auch pentakolische. Tetrakolisch (2 Dipodieen und 2 Tetrapodieen) sind:

⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ ⊥ | ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Λ Py. 4, 3. Py. 9, 5.

⏖⊥⏑⊥⏑⏑ ⊥ ⊥ | ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑ ⊥ ⊥ | ⊥⏑⊥ Ol. 13, 6, im Anlaute eine alloiometrische (logaödische) Reihe.

Bei andern lässt sich nur die eine Hälfte mit Sicherheit in Reihen zerlegen:

⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Λ | ⊥⏑⊥ , ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥ Isth. 5 ep. 7*.

⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Λ | ⊥⏑⏑⊥ , ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⏑⊥ Isth. 1, 5*.

–⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥–, ⊥⏑⊥– | ⊥⏑⏑⊥⏑⏑ ⊥ ⊥ | ⊥⏑⊥ Ol. 3, 4.

Ferner gehört hierher eine mit der dactylischen Pentapodie anlautende Periode (vgl. S. 594), dem Rhythmus nach ist dieselbe eine brachykatalektische Hexapodie, welche denselben Umfang hat wie 3 ditrochäische Elemente und wahrscheinlich in eine dipodische und tetrapodische Reihe zu gliedern ist:

⊥◡◡⊥◡◡|⊥◡◡⊥◡◡⊥ ⊥ |⊥ ◡ ⊥–, ⊥◡⊥–, ⊥◡◡⊥ Py. 3, 4.

Vielleicht sind auch hierher zu ziehen die aus 6 ditrochäischen (didactylischen) Elementen bestehenden Perioden:

⊥ ◡ ⊥ –, ⊥ ◡ ⊥ –, ⊥◡⊥ , ⊥ ◡ ⊥–, ⊥◡⊥–, ⊥ ◡ ⊥ Nem. 10, 6*.
◡◡◡ ⊥ –, ⊥ ◡ ⊥ –, ⊥◡⊥–, ⊥◡◡⊥ , ⊥◡⊥–, ⊥ ◡ ⊥– Isth. 4, 5*;

doch lassen dieselben auch trikolische Gliederung zu, was wohl für die zweite das wahrscheinlichere ist.

9. Hypermetra aus 7 Doppeltacten
(περίοδοι ἑπτάμετροι).

Sie enthalten 1 dipodische und 3 tetrapodische Reihen:

⊥◡⊥–|″◡◡⊥◡◡⊥ ⊥ |⊥◡◡⊥◡◡⊥ ⊥ |⊥◡⊥–⊥◡⊥ Nem. 9, 4.
⊥◡⊥–|⊥◡◡⊥◡◡⊥ Λ |⊥ ◡ ⊥ – ⊥ ◡ ⊥ – |⊥◡⊥–⊥◡⊥ Nem. 1, 7*.
⊥◡⊥– ⊥◡◡⊥ |⊥◡⊥–|⊥◡◡⊥◡◡⊥ ⊥ |⊔ ⊔ ⊔ ⊔ Py. 1, 2 vgl. S. 647.
–⊥◡⊥– ⊥ ◡ ⊥ |⊥◡⊥– ⊥ ◡ ⊥ –|⊥◡◡⊥◡◡ ⊥ ⊥| ⊥◡⊥ Nem. 5, 1.

Nicht gesichert ist die Abtheilung in Reihen für

⊥ ◡ ⊥ – ⊥◡⊥–|⊥◡◡⊥◡◡⊥ Λ |◡◡◡⊥ ⊥◡⊥–◡◡◡⊥ Ol. 13 ep. 5.
–⊥◡◡⊥◡◡⊥ Λ |⊥ ◡ ⊥ –, ⊥◡⊥–, ⊥◡⊥–, ⊥◡◡◡–, ⊥ ◡ ⊥ Isth. 3 ep. 6*.

10. Hypermetron aus 8 Doppeltacten
(περίοδος ὀκτάμετρος)

mit 3 tetrapodischen und 2 dipodischen Reihen:

⊥◡◡⊥◡◡⊥ Λ |⊥◡⊥–|⊥◡◡⊥◡◡⊥ ⊥ ⊥◡◡⊥◡◡⊥ Λ |⊥◡⊥– Py. 1, 6*.

Es ist vielfach ausgesprochen worden, dass die Bildung langer Verse eine Eigenthümlichkeit gerade der in Rede stehenden Strophen sei. Ich will hier den wirklichen Sachverhalt statistisch-genau angeben. Alle Verse, welche bis zum 32-zeitigen Umfange des anapästischen Tetrameters gehen, heissen bei den Alten μέτρα; erst diejenigen, welche diese Ausdehnung überschreiten, gelten bei ihnen als ὑπέρμετρα, als metrische Bildungen von übermässiger oder übergewöhnlicher Länge. Die am

zahlreichsten vertretene Klasse der in den hesychastisch-episynthetischen Epinikien Pindars vorkommenden Verse hat den 32-zeitigen Versumfang des anapästischen Tetrameters, nämlich 33 pro Cent. Fast gleich steht ihr die Klasse derjenigen Verse, welche in ihrem Umfange um eine Dipodie kürzer sind als die anapästischen Tetrameter, nämlich 32 pro Cent. Die Verse, welche nur halb so lang sind als der anapästische Tetrameter (den Umfang eines anapästischen Paroimiakons haben), machen 10 pro Cent aus. Dies sind zusammen 75 Procent. Die übrigen 25 Procent übersteigen das Maass des anapästischen Tetrameters, sind also Hypermeter, für die, wenn wir den alten Metrikern folgen wollen, der Name Vers unpassend ist. Von diesen Hypermetra überschreiten 16 Procent die Ausdehnung des anapästischen Tetrameters um 1 Dipodie 7 Procent um 2 Dipodieen, 2 Procent um 3 Dipodieen. Eine ganz isolirt stehende Ausnahme ist es, dass Py. 1, 6 den Umfang zweier anapästischer Tetrameter hat.

Durchschnittlich findet sich unter 4 Perioden E i n e, welche grösser ist als der anapästische Tetrameter, aber gewöhnlich denselben nur um eine Dipodie überschreitet. Von den 3 übrigen Versen gilt die Norm, dass sie häufiger noch hinter der Grösse des anapästischen Tetrameters zurückbleiben, als dass sie ihr gleich kommen. Hiernach wird sich kaum sagen lassen, dass grosser Periodenumfang, oder wie man gewöhnlich sagt, grosse Verslänge etwas den hesychastisch-episynthetischen Strophen Charakteristisches ist. Auch für die übrigen Strophengattungen ist der Tetrameter der jedesmaligen Tactart die Grundlage der Periodenbildung. Verse, welche k ü r z e r s i n d a l s d e r T e t r a m e t e r, sind in den hesychastisch-episynthetischen Strophen entschieden h ä u f i g e r als z. B. in den tragisch-trochäischen Strophen, denn hier hat die grössere Hälfte der Verse Tetrameter-Umfang. An Perioden, welche länger sind als der Tetrameter, stehen zwar die tragisch-trochäischen Strophen hinter den hesychastisch-episynthetischen zurück, aber diese letzteren werden in der Zahl der in ihnen enthaltenen Hypermetra durch die trochäischen Strophen der Komiker, durch die logaödisch-glykoneischen Strophen der Tragiker, durch die ionischen, päonischen und dochmischen Strophen weit übertroffen. Dass die Hypermetra Pindars seit Böckh continuirlich in einer Zeile weiter gedruckt, die Hypermetra der Dramatiker mit wenigen Ausnahmen noch immer nach den einzelnen Kola abgesetzt sind, ist hierbei ganz

und gar gleichgültig. Wenn aber jene vermeintliche „Länge" der episynthetischen Verse mit der „Grossartigkeit des hier herrschenden Rhythmus" als eine mitwirkende Ursache in Zusammenhang gebracht wird, so gehört das zu den nichtssagenden rhythmischen Phrasen, welche da, wo die rhythmischen Begriffe fehlen, sich leider nur allzu häufig einstellen. Wenn wir irgendwo in einem Canticum, es sei wo es wolle, eine grössere Zahl von rhythmischen Reihen zu einer längeren Periode oder einem Hypermetron vereint finden, so hat diese Erscheinung jedesmal in der Melodiebildung ihren Grund: die musikalische Periode ist nicht mit blossem Vorder- und Nachsatze abgeschlossen, sondern es treten noch ein oder mehrere Mittelsätze dazwischen, ehe sie zu Ende kommt. Dies macht weit eher den Eindruck der Unruhe und der ihr Ziel erst nach Umschweifen erreichenden Bewegung, als den der gemessenen Ruhe und des strengen Gleichmaasses —, es ist eine gewisse Rastlosigkeit vor dem Ende. Eben deshalb sind diese längeren Perioden nicht nur von Pindar, sondern auch von den Uebrigen hauptsächlich zu Strophenschlüssen verwandt worden.

Wir haben für unsere Strophen noch auf die den episynthetischen Elementen beigemischten alloiometrischen Reihen hinzuweisen.

1. Die gemischten dactylo-trochäischen Reihen (Logaöden) sind nur ausnahmsweise zugelassen, bei Pindar Ol. 6, 5 eine Hexapodie, βωμῷ τε μαντείῳ ταμίας Διὸς ἐν Πίσᾳ und Nem. 8, 1 (lydisch) ein Pherekrateus als Anfang der Strophe: ὥρα πότνια κάρυξ; hierher gehört auch die zweite Reihe von Ol. 7 epod. 3. Nicht häufiger sind diese Reihen bei den Tragikern: Med. 834; Aiax 183, vielleicht auch Oed. tyr. 1086, wenn hier nicht das handschriftliche Νυμφᾶν Ἑλικωνιάδων für das vulgäre Ἑλικωνίδων beizubehalten und in der Strophe Φοῖβε als Glosse anzusehen und in Δάλιε zu verwandeln ist. Ebenso in den Fragmenten des Simonides, Bacchylides und der übrigen Lyriker.

2. Der trochäische Ithyphallicus, von Pindar, Bacchylides und wie es scheint auch von Stesichorus ausgeschlossen, von den übrigen Lyrikern und Dramatikern etwa in derselben Weise wie von Pindar die mit Ionicus oder Anapäst anlautende Reihe gebraucht. Der Ithyphallicus hat mit Ausnahme von Rhes. 225 und Pax 776 seine Stellung stets am Schlusse der Strophe; so schon in den Skolien des Pittacus, Chilon u. s. w., bei Simonides und

den Dramatikern. Nur selten ist im Ithyphallicus eine inlautende Katalexis eingetreten, Oed. tyr. 1097 ταῦτ' ἀρέστ' εἴη. — Beispiele von anderen trochäischen oder iambischen Reihen sind sehr vereinzelt, Pind. Nem. 8 ep. 4 (lydisch): ἀστῶν θ' ὑπὲρ τῶνδ' ἅπτομαι φέρων, vielleicht auch Pind. Dithyr. 58, 4.

Es ist anzunehmen, dass die im Inlaute der Strophe sich findenden alloiometrischen Reihen der vierzeitigen Messung des Einzeltactes keinen Abbruch thun. Für die am Ende der Strophe gebrauchte aber hat möglicher Weise dreizeitige Messung und somit eine rhythmische Metabole stattfinden können.

Etwa von diesen schliessenden alloiometrischen Reihen abgesehen, bewegt sich die hesychastisch-episynthetische Strophe fortwährend in tetrapodischen und dipodischen Reihen; — alle rhythmischen Tripodieen, Pentapodieen und, sofern nicht etwa am Schlusse der Strophe der vierzeitige Tact in den dreizeitigen übergeht, auch die Hexapodieen sind ausgeschlossen. Die Tetrapodieen walten vor, die Dipodieen sind ihnen gegenüber in viel geringerer Zahl vertreten. Abgesehen von der Form des Einzeltactes kommt also der Rhythmus dieser Strophen am meisten mit dem der anapästischen, dactylischen, iambischen, trochäischen Hypermetra überein, in welchen tetrapodische Reihen mit eingeschalteten dipodischen Reihen vereint sind. Doch ist die Zahl der Dipodieen in unseren episynthetischen Strophen immerhin viel zahlreicher als hier, und wenn bei anapästischen Hypermetra, namentlich bei solchen, welche entschieden auf antistrophische Responsion hinweisen, die Annahme zulässig ist, es sei eine inlautende Dipodie bei dem hinter ihr stattfindenden Wortende durch eine ihr gleich grosse Pause zur Tetrapodie ausgedehnt (S. 178), so ist dies bei einer Dipodie der episynthetischen Strophe höchstens nur dann verstattet, wenn sie den Ausgang eines Metrons oder Hypermetrons bildet. In den meisten Fällen wird aber auch die einzelne Dipodie der anapästischen Hypermetra eine wirkliche dipodische Reihe (ohne Hinzufügung einer Pause) gebildet haben.

Die auf S. 651 ff. enthaltene Aufzählung der einzelnen Verse ergibt, dass die dikolische aus zwei tetrapodischen Reihen gebildete Periode auch in den episynthetischen Strophen die häufigste ist (Mar. Victor. p. 71 *omnis autem versus* κατὰ τὸ πλεῖστον *in duo cola dividitur*; ib. p. 93), dass hier also dieselbe Art der Periodisirung zu Grunde liegt, wie im trochäischen, iambischen,

anapästischen, dactylischen Tetrameter, im dactylischen Hexameter und Elegeion. Die erste Reihe ist der musikalische Vordersatz, die zweite der Nachsatz des in der Periode enthaltenden melodischen Satzes, oder wenn wir uns der von Aristoteles metaph. 5 extr. überlieferten antiken Termini technici bedienen wollen, die erste ist das δεξιὸν κῶλον, die zweite das ἀριστερόν.

Auch in der Rhythmik unserer modernen Musik ist diese Periode die allergewöhnlichste, aber sie ist keineswegs die einzige, denn nicht selten kommt es vor, dass die Periode durch einen zwischen den Vorder- und Nachsatz eingeschalteten Mittelsatz erweitert wird. Noch häufiger ist dies bei den Griechen. Ein antiker Terminus technicus für das, was wir Mittel- oder Zwischensatz nennen, ist uns zwar nicht überkommen; wenn wir dafür den Ausdruck μέσον κῶλον gebrauchen wollen, so wird das den für Vorder- und Nachsatz üblichen Bezeichnungen δεξιὸν und ἀριστερὸν κῶλον analog sein.

Etwa 11 mal hat Pindar in unseren Strophen die aus tetrapodischem δεξιὸν und ἀριστερὸν κῶλον bestehende Periode durch ein dipodisches μέσον erweitert:

Τρίκωλος περίοδος

δεξιὸν κῶλον	μέσον κ.	ἀριστερὸν κ.
Τυνδαρίδαις τε Φυλοξεί	νοις ἁδεῖν καλ	λιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ
Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν	ὕμνον ὀρθώ-	σαις ἀκαμαντοπόδων.

Die auf Seite 616 gegebene Melodisirung dieser Perioden zeigt, dass solche Bildungen keineswegs gegen die Eurhythmie verstossen, ja dass eine solche Periode mit dipodischem μέσον schon allein für sich eine völlig in sich abgeschlossene rhythmische Bewegung enthält: der v. 1 von Ol. 3 wird für unser rhythmisches Gefühl völlig befriedigend sein, und er würde es auch dann sein, wenn Pindar nicht eine in gleicher Weise mit eingeschaltetem μέσον gebildete Periode an dritter Stelle der Strophe hätte folgen lassen. Es ist völlig irrig, wenn man sagen wollte, dass das μέσον in v. 1, um nicht gegen das Gesetz der Eurhythmie zu verstossen, auch noch im weiteren Fortgange der Strophe ein anderes μέσον als rhythmisches und melodisches Ebenbild verlangt.

Eben so häufig hat Pindar zwischen das tetrapodische δεξιόν und ἀριστερόν wiederum eine tetrapodische Reihe als μέσον eingeschaltet, z. B. Py. 9, 6, Py. 9 ep. 1:

Τρίκωλος περίοδος

δεξιόν	μέcον	ἀριcτερόν
ἅρπας', ἔνεγκέ τε χρυcέῳ	παρθένον ἀγροτέραν δί-	φρῳ, τόθι νιν πολυμήλου.
θρέψατο παῖδα Κυράναν·	ἁ μὲν οὔθ' ἱcτῶν παλιμβά-	μους ἐφίληcεν ὁδούς.

Hierbei kann es nun vorkommen, dsss das tetrapodische μέcον sich seinem melodischen Baue nach in zwei dipodische Reihen zerlegt. Stammt die Melodie zu Py. 1 von Pindar selbst her, so hat er in v. 4 derselben diese Periodisirung angewandt, vgl. S. 629*):



Die Silben προ und τευ sind hier der Melodie nach als Anakrusis zu der folgenden Reihe behandelt, ebenso wie auch die erste Reihe mit einer Anakrusis beginnt. Ob nun, wie es hier der Fall ist, eine Tetrapodie sich in zwei Dipodleen gliedert oder ob sie ohne einen solchen melodischen Einschnitt continuirlich fortschreitet, können wir natürlich, wenn uns die Melodie nicht vorliegt, niemals wissen. Auch in den ohne Zwischensatz aus zwei Tetrapodieen gebildeten Perioden kann eine Tetrapodie einen derartigen melodischen Bau haben, dass sie sich in zwei Tetrapodieen zerlegt, wie dies im Anfangs-Verse von Py. 1 der Fall ist.

Ohngefähr 19 mal besteht bei Pindar die hesychastisch-episynthetische Periode aus dipodischem δεξιόν und dipodischem ἀριcτερόν mit einem dipodischen μέcον, Ol. 8, 1:

---

*) Die Melodie kann den Anschein gewähren, als ob dio erste Reihe von v. 4 (ἀγηcιχόρων ὁπόταν) zusammen mit den beiden Tetrapodieen des vorausgehenden Verses eine einzige trikolische (in *b*-dur schliessende) Periode bildete. Doch dem ist nicht so. Man singe von den sechs 3/8-Tacten des Verses hinter den zwei ersten sogleich die zwei letzten mit Ausschluss der zwei mittleren

_ | ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ | ⏑_ Λ _ | ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ | ⏑_
g | *f es es d c c* | *b* *c* | *d d es es d c* | *d*,

so wird man sich überzeugen, dass in der That die zwei ersten 3/8-Tacte das tetrapodische δεξιόν, die zwei letzten das tetrapodische ἀριcτερόν der Periode sind und dass die zwei mittleren Tacte die Bedeutung eines sich wieder in ein dipodisches δεξιόν und ἀριcτερόν theilende tetrapodischen μέcον haben.

δεξιόν μέcον ἀριcτερόν.

ματερ ὦ χρυ,cοcτεφάνων ἀέθλων Ὀ|λυμπία.

Auffallender erscheint uns die noch viel häufigere Art der Periodisirung, welche einen oder zwei oder selbst drei tetrapodische Reihen entweder mit einer vorausgehenden oder mit einer nachfolgenden dipodischen Reihe verbindet. Im zweiten Falle, wenn nämlich die Dipodie am Ende der Periode steht, ist wenigstens im allgemeinen die Annahme nicht ganz unzulässig, dass hinter der Dipodie noch eine eben so grosse Pause stattfindet (vgl. S. 663). Dies lässt sich z. B. für Ol. 3, 2 bei der auf S. 616 von uns angenommenen Melodisirung denken — eine 8-zeitige Pause würde unserem rhythmischen Gefühle hier vielleicht eher zusagen als die continuirliche Verbindung der Verse. Dagegen werden wir am Ende der ganz analog gebauten Periode 4 wohl keine Pause erwarten: die schliessende Dipodie reicht hier völlig für die Anforderung des Rhythmus aus.

Für den umgekehrten Fall, dass nämlich eine einzelne Dipodie der Tetrapodie oder auch mehreren Tetrapodieen vorausgeht, gewähren die bisher von uns herbeigezogenen Melodisirungen keine erläuternde Parallele. Die anlautende Dipodie wird damit als ein verkürzter Vordersatz erscheinen, jedoch in einer Weise verkürzt, dass unser rhythmisches Gefühl keineswegs unbefriedigt bleibt: dies letztere ist aber eben die Wirkung der Melodisirung. Wo dergleichen in unserer modernen Musik vorkommt, werden wir uns der Verkürzung ohne besonderes Nachdenken kaum bewusst. Empfinden die Zuhörer des Figaro bei den ersten Tacten der Ouverture etwas Befremdliches? Und doch hat Mozart hier eine selbstständige dipodische Reihe den tetrapodischen vorausgehen lassen und dieselbe Periode gebildet wie Pindar in Nem. 1, 7.

Da sich die den Umfang von drei Dipodieen überschreitenden Perioden überall auf kürzere Perioden als deren Combination zurückführen lassen, so sind mit dem Bisherigen alle in den hesychastisch-episynthetischen Perioden vorkommenden Verbindungsarten der Dipodie mit den Tetrapodieen bis auf einen einzigen Fall erörtert. Dies ist nämlich die Aufeinanderfolge von drei dipodischen Elementen. Wir können hier fast niemals wissen, ob der antike Künstler zwei von diesen Dipodieen zu einer einheitlichen tetrapodischen Reihe zusammenfasst, oder ob jede der drei Dipodieen eine selbstständige Reihe sein soll. Wenn nicht Ari-

stoxenus überlieferte, dass eine dreitheilig-gegliederte Reihe nicht grösser als 18-zeitig sein könne, so würden wir jene auf einander folgenden drei Dipodieen als eine einheitliche Reihe fassen, z. B.

Py. 1, 5 καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν cβεννύεις.
Ol. 3, 4 ἵππων ἄωτον. Μοῦcα δ' οὕτω μοι παρέcτα.
Ol. 3, 5 Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Diese Auffassung würde mit der von Kircher überlieferten (S. 629), resp. der für Ol. 3 von uns gewählten Melodisirung (S. 616) harmoniren, aber wir dürfen die Angaben des Aristoxenus, die uns sonst überall die unverbrüchliche Norm waren, auch in diesem Puncte nicht verlassen und müssen die Dipodie als selbstständige Reihe ansehen, wenn nicht etwa, was wenigstens für den Schluss der Strophe immerhin möglich ist, ein Tactwechsel eintritt, durch welchen die einzelne Dipodie gleich der des iambischen Trimeters ein 6-zeitiges Maass erhält.

§ 55.

Hesychastische Episyntheta der Lyriker.

Die dactylo-epitritischen Strophen gehen in der uns erhaltenen Litteratur bis auf Stesichorus zurück. Einige der häufigsten Verse dieser Strophen werden auf ihn als ihren Erfinder zurückgeführt und nach ihm benannt, nämlich das *Stesichoreum trimetrum* (die Verbindung dreier Epitriten), schol. Ol. 3 u. s., das *Stesichoreum angelicum* (akat. und kat.-dactyl. Tripodie), Diomed. 523 P.; Plot. 2633 P., und das *Stesichoreum encomiologicum* (akat.-dactyl. Tripodie und Epitrit), Diomed. 512 P. Auch eine Verschiedenheit in der Bildung der hierher gehörigen Verse bei Stesichorus und Pindar haben bereits die Alten bemerkt, z. B. dass Pindar zwei Epitriten mit einem Choriambus verband, während hier Stesichorus statt des schliessenden Choriambus einen Epitrit gebraucht habe, schol. Ol. 6 ep. 2 u. s. Schon aus diesen Nachrichten der alten Metriker würde hervorgehen, dass Stesichorus dactylo-epitritische Strophen gebildet hat, auch wenn uns nicht in seinen Fragmenten noch einzelne Reste erhalten wären. Wir können noch jetzt deutlich erkennen, dass die Ἰλίου πέρcιc, Helena und Oresteia in diesem Metrum gedichtet waren, während die ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ und Geryonis im κατὰ δάκτυλον εἶδοc abgefasst sind. Die hierher gehörigen Fragmente sind folgende:

Orest. fr. 32: Μοῦϲα, ϲὺ μὲν πολέμουϲ ἀπωϲαμένη μετ' ἐμοῦ
κλείουϲα θεῶν τε γάμουϲ ἀνδρῶν τε δαῖταϲ καὶ
θαλίαϲ μακάρων.

fr. 34: τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ὑμνεῖν Φρύγιον μέλοϲ ἐξευρόνταϲ ἁβρῶϲ ἦροϲ
ἐπερχομένου.

fr. 42: τᾷ δὲ δράκων ἐδόκηϲε μολεῖν κάρα βεβροτωμένοϲ
ἄκρον
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βαϲιλεὺϲ Πλειϲθενίδαϲ ἐφάνη.

Helen. fr. 26: οὐκ ἔϲτ' ἔτυμοϲ λόγοϲ οὗτοϲ·
οὐδ' ἔβαϲ ἐν νηυϲὶν εὐϲέλμοιϲ(ιν) οὐδ' ἵκεο Πέρ-
γαμα Τροίαϲ.

fr. 27: πολλὰ μὲν Κυδώνια μᾶλα ποτερρίπτουν ποτὶ δί-
φρον ἄνακτι,
πολλὰ δὲ μύρϲινα φύλλα
καὶ ῥοδίνουϲ ϲτεφάνουϲ ἴων τε κορωνίδαϲ οὔλαϲ.

fr. inc. 52: θανόνταϲ ἀνδρὸϲ πᾶϲ' ἀπολείπεται ἀνθρώπων
χάριϲ.

fr. inc. 50: . . . . μάλιϲτά τοι
παιγμοϲύναϲ φιλέει μολπᾶϲ τ' Ἀπόλλων·
κάδεα δὲ ϲτοναχάϲ τ' Ἀΐδαϲ ἔλαχεν.

fr. inc. 35: οὕνεκα Τυνδάρεωϲ ῥέζων ποτὲ πᾶϲι θεοῖϲ
μούναϲ λάθετ' ἠπιοδώρου Κύπριδοϲ· κείνα δ' ἄρα
Τυνδάρεω
κούραιϲι χολωϲαμένα διγάμουϲ τε καὶ τριγάμουϲ
τίθηϲι καὶ λιπεϲάνοραϲ.

Die Bildung ist im wesentlichen dieselbe wie bei Pindar und den übrigen Lyrikern, die Syllaba anceps am Ende des Epitriten kann nicht befremden, da auch Pindar nach den verschiedenen Dichtungsarten die Länge mit der Kürze wechseln lässt; gerade die Ueberlieferung der Metriker, welche die längste epitritische Reihe, den Trimeter, auf Stesichorus zurückführen, zeigt deutlich, dass er die Ditrochäen vorzugsweise mit auslautender Länge gebrauchte. — Ein Urtheil über die künstlerische Composition der Stesichoreischen Strophen steht uns nicht mehr zu, doch lässt sich noch die Analogie seiner Versbildung mit der Pindarischen erkennen. Nach Dionys. comp. verb. 16 scheint auch der Umfang der Strophen den Pindarischen gleichgekommen zu sein. Von dem Gebrauch des Ithyphallicus findet sich keine Spur; wir

treffen ihn zwar in einer Aristophaneischen Parodie, allein hier ist er aus parodischem Zweck hinzugefügt. Die von Pindar am Anfang oder Schluss der Periode zugelassenen Logaöden sind bei Stesichorus am Ende von fr. 35 gebraucht, welches daher als Schluss einer Strophe anzusehen ist. Vgl. auch Pax 785 § 56.

Man würde jedoch irren, wenn man Stesichorus für den Erfinder der Dactylo-Epitriten halten wollte. Wir finden sie in dieser Zeit schon weit verbreitet. Alcäus dichtete im encomiologischen Metrum fr. 94:

Ἦρ' ἔτι Διννομένῃ τῷ Τυρρανήῳ

worin ihm später Anakreon in mehreren Gesängen nachfolgte, Heph. 90: ὀρσόλοπος μὲν Ἄρης φιλέει μεναιχμάν. — Ebenso werden von Diogenes Laertius 1, 78. 85. 35 dem Pittacus, Bias und Chilo Skolien in dactylo-epitritischem Metrum zugeschrieben, welches zwar eine dem Skolienstile angemessene leichtere Bildung zeigt und daher auch den Ithyphallicus zulässt, aber doch in die Klasse der Dactylo-Epitriten gerechnet werden muss, Pittac. p. 737 B.:

ἔχοντα δεῖ τόξον τε καὶ ἰοδόκον φαρέτραν
στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν·
πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος
λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα καρδίῃ νόημα.

Φαρέτραν ist nicht als Bacchius, sondern wie in der dactyloepitritischen Strophe Equit. 1271 und wie bei Pind. Olymp. 2, 84 als Anapäst zu messen. An der Aechtheit dieses Skolions zu zweifeln ist kein Grund vorhanden; die Authenticität der übrigen möge dahingestellt bleiben. — Wir sehen also zur Zeit des Stesichorus das dactylisch-epitritische Maass nicht etwa blos den wesentlichen Elementen der Composition nach festgestellt, sondern ebenso wie bei Pindar und den spätern Lyrikern nach den beiden grossen Hauptzweigen der Lyrik in bald leichterer, bald schwererer Form ausgebildet. Wäre Stesichorus der eigentliche Erfinder, so liesse es sich nicht denken, wie dies Metrum sofort bei seinen Zeitgenossen allgemeine Verbreitung und Eingang in die verschiedenen Gattungen der lyrischen Poesie gewonnen und sich sogleich zu den feineren Nuancen der höheren und niederen Lyrik ausgebildet hätte. Diese Thatsache muss uns darauf hinführen, den Ursprung noch weiter hinaufzurücken. Nach dem gewichtigen Zeugnisse des Glaukus schloss sich Stesichorus an die

Rhythmik der aulodischen Nomenpoesie an, was ausdrücklich von dem κατὰ δάκτυλον εἶδος berichtet wird, Plut. Mus. 7. Es liegt nahe, auch für die zweite metrische Gattung des Stesichorus dasselbe anzunehmen, namentlich wenn wir bedenken, wie sich auch der Inhalt der Gedichte an die Nomenpoesie anlehnt; gerade die in Dactylo-Epitriten gedichtete Oresteia und Ἰλίου πέρσις hatten in den gleichnamigen Dichtungen des Sakadas und Xanthus ein Analogon, und von dem letzteren sagt Megakleides bei Athen. 12, 513 a: πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρεστείαν, vgl. § 6. Ueberhaupt sind die meisten Metra zuerst in der aulodischen Nomenpoesie ausgebildet worden; ausser dem κατὰ δάκτυλον εἶδος treten dort der Prosodiakos im Nomos auf Ares, der Päon und Trochäus im Nomos auf Athene, das ionische Maass und die Bacchien auf. Wie die klassische Architektur ihre Typen von der Vergangenheit überkam, sie nur veredelte und ihnen den idealen Geist einhauchte, so hat auch die klassische Lyrik ihre Rhythmen schon vorgebildet gefunden und hatte an ihnen nur das Werk des Künstlers zu erfüllen, der den vorhandenen Formen seinen Genius einprägte.

Ein solcher Künstler war Pindar, für uns der Hauptrepräsentant des dactylo-epitritischen Maasses, obwohl wir den metrischen Bau seiner Strophen nicht auf Kosten der übrigen Lyriker und der Dramatiker allzusehr erheben dürfen. Die Eigenthümlichkeiten der Pindarischen Dactylo-Epitriten sind oben bei den einzelnen Metren dargestellt, doch betrifft dieser Unterschied hauptsächlich nur secundäre Puncte. Gegenüber den übrigen Pindarischen Strophen tragen die dactylo-epitritischen Epinikien ungleich mehr ein objectives Gepräge, der Gedankengang ist ruhiger, stetiger und weniger verschlungen, überall auf die ewigen Gesetze sittlicher Ordnung hingewendet, ein Reflex der Götter- und Heroenwelt, in der der Dichter lebt. Das Ganze trägt den Charakter eines starken, im Gleichgewicht der Kräfte sich bewegenden Geistes, der in sich selbst seine Befriedigung und Schönheit hat, die Gegenwart ist erklärt durch die Vergangenheit und die traditionellen Güter der Vorfahren sind der höchste Ruhm und die schönste Zier des Mannes. Diesem Grundcharakter des sittlichen Gleichmaasses entsprechend ist auch der Satzbau klarer und einfacher als in den übrigen Gedichten, in dem Dialecte sind die Gegensätze der epischen Sprache und des Dorismus zur Einheit vermittelt und locale Eigenthümlichkeiten treten weniger hervor als in den

gemischten Dactylo-Trochäen (G. Hermann opusc. 1, 264; Böckh metr. Pind. 288).

Es stimmt mit dem innersten Wesen der Pindarischen Poesie, wenn sich dieselbe des dactylo-epitritischen Maasses mehr als jedes anderen bedient. Von den Epinikien gehört die Hälfte hierher (die übrigen sind gemischte Dactylo-Trochäen, Dactylo-Ithyphallici und Päonen); wie die Fragmente beweisen, walten auch in Pindars Hymnen, Prosodien, Parthenien, Dithyramben, Threnen, Enkomien und Skolien die Dactylo-Epitriten vor, blos von den Hyporchemata sind sie des flüchtigen Tropos wegen ausgeschlossen; wenn wir sie unter den Fragmenten der Päane nicht vertreten finden, so beruht dies wohl nur auf Zufall.

Simonides scheint von den dactylo-epitritischen Strophen einen viel selteneren Gebrauch gemacht zu haben als Pindar und Bacchylides, wenn man nach den Fragmenten urtheilen darf. Hierher gehören aus den Epinikien fr. 7. 8, aus den incert. fr. 17. 65. 66. 70. 71, fast alles Trümmer von einem oder zwei Versen. Nur eine vollständige Strophe aus einem Threnos oder Enkomion ist uns erhalten fr. 57 und diese gestattet uns einen Blick in die Art der Composition zu thun. Gegenüber Pindar stellt sich als Eigenthümlichkeit des Simonides heraus, dass er wie die Tragiker am Ende der Strophe den Ithyphallicus zuliess. Im übrigen ist der Bau und die Eurhythmie der Pindarischen Bildung völlig analog. Unter den metrischen Elementen ist der gedehnte Spondeus στάλαϲ v. 4 zu bemerken, der den Umfang einer Dipodie enthält. Ein durchgreifender Unterschied zwischen Pindar und Simonides fand sicherlich nur in dem Tone und Inhalte statt, worin beide Dichter sehr abweichen. Während wir bei Pindar die Sophrosyne, den tiefen ergreifenden Ernst und die erhabene Sprache bewundern, tritt uns in den Fragmenten des Simonides ein Zauber der Anmuth, eine Zartheit und Milde der Empfindung entgegen, die wie ein Blüthenstaub des Frühlings in dem Gedichte weht und sich mit der Vorliebe für Naturschilderung in schönster Weise vereint. Es ist klar, dass einem solchen Tone die strenge dactylo-epitritische Strophe weniger zusagen konnte, und es ist daher keineswegs zufällig, wenn wir in den Simonideischen Fragmenten ungleich häufiger die gemischten Dactylo-Trochäen finden. — Fr. 57:

Τίϲ κεν αἰνήϲειε νόῳ πίϲυνοϲ Λίνδου ναέταν Κλεόβουλον
ἀενάοιϲ ποταμοῖϲιν ἄνθεϲί τ' εἰαρινοῖϲ

ἀελίου τε φλογὶ χρυσέας τε σελάνας
καὶ θαλασσαίαισι δίναις ἀντι(τι)θέντα μένος στάλας;
5 ἅπαντα γάρ ἐστι θεῶν ἥσσω· λίθον δὲ
καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι· μωροῦ φωτὸς ἅδε βουλά.

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –́ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑́ Λ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Λ
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –́ | – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – – – ⏑ – – | – ⏑ (⏑) – ⏑ ⏑ –́ Λ –́ – –́ –
5 ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –́ | – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –́ | – ⏑ – – | – ⏑ – ⏑ – –

Die bisherige Lesart ἀντιθέντα μένος ist ein metrischer Fehler, denn in den dactylo-epitritischen Strophen kann eine glykoneische Reihe nur am Anfang oder Ende der Periode oder Strophe vorkommen. Es ist ἀντιτιθέντα zu schreiben. — Der schliessende Ithyphallicus hat wie auch sonst einen gedehnten Spondeus, wodurch er rhythmisch einer Tetrapodie gleich steht.

Bacchylides schliesst sich in poetischer Manier an Simonides, in den Metren dagegen auf das entschiedenste dem Pindarischen Stil an. Wir finden die dactylo-epitritischen Strophen so vorwaltend, dass unter den 40 Fragmenten nur 10 oder 11 nicht in diesem Maasse gehalten sind. Nach Pindars Weise ist als alloiometrisches Element die anapästisch-iambische Reihe gebraucht und der Ithyphallicus völlig ausgeschlossen, die epitritische Form ist bei weitem das Normalmaass der Dipodieen*), die Auflösung sehr selten, der eurhythmische Bau, so weit wir ihn aus den drei vollständig erhaltenen Strophen beurtheilen können, kunstgerecht und vortrefflich, der Umfang der Strophen steht mit dem Inhalte im schönsten Gleichgewichte, kleinere Strophen in Skolien und Erotika, grössere in Päanen und den höheren Gattungen der Lyrik; man thut unrecht, hierin irgendwie Bacchylides unter die übrigen Lyriker herabdrücken zu wollen. Im übrigen besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Pindars und Bacchylides' dactylisch-epitritischen Strophen nur in dem Inhalte. Sie sind bei Bacchylides nicht der Träger einer erhabenen und grossartigen Dichtung, vielmehr spricht sich in ihnen eine ruhige und gemüthlich heitere Lebensansicht aus mit grosser Breite der Ausmalung,

*) Auch in dem Gebrauche des μέτρον Στησιχόρειον und Στησιχόρειον Πινδαρικῷ ἰδιώματι (das letztere mit Anakrusis) schliesst sich Bacchylides an Pindar an.

ohne Schwung und tiefe Begeisterung. Die dactylo-epitritischen Fragmente stammen aus Päanen, Prosodien, Hymnen, Epinikien und Erotika oder Skolien; das Metrum von fr. 22 (Hyporchema) ist wahrscheinlich nicht dactylo-epitritisch.

Ob das lange Päanenfragment, das den Umfang einer jeden andern dactylo-epitritischen Strophe übersteigt, vielleicht in Antistr. und Epodos oder Epodos und Strophe zu zerlegen oder als eine einzige Strophe aufzufassen ist, muss unentschieden bleiben, da uns über den Umfang der Päanenstrophe die genaueren Data fehlen. v. 7 beginnt mit einem Ionicus: er ist ein ἐπιcύνθετον ἀκέφαλον.

Τίκτει δέ τε θνατοῖcιν εἰράνα μεγάλα
πλοῦτον [καὶ] μελιγλώccων (τ') ἀοιδᾶν ἄνθεα,
δαιδαλέων τ' ἐπὶ βωμῶν θεοῖcιν αἴθεcθαι βοῶν
ξανθᾷ φλογὶ μῆρα τανυτρίχων τε μήλων
5 γυμναcίων τε νέοιc αὐλῶν τε καὶ κώμων μέλειν.
ἐν δὲ cιδαροδέτοιc πόρναξιν αἰθᾶν
ἀραχνᾶν ἱcτοὶ πέλονται·
ἔγχεά τε λογχωτὰ ξίφεά τ' ἀμφάκεα δάμναται εὐρώc·
χαλκεᾶν δ' οὐκ ἔcτι cαλπίγγων κτύποc·
10 οὐδὲ cυλᾶται μελίφρων ὕπνοc ἀπὸ βλεφάρων,
ἀμὸν δc θάλπει κέαρ. cυμποcίων δ' ἐρατῶν
βρίθοντ' ἀγυιαί, παιδικοί θ' ὕμνοι φλέγονται.

– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⊔́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ∧ –́ –́ ⏑ –́ –
5 –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⊔́ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ –
∧ ⏑⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –
– ⏑́⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – ¦ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – ¦ –́ ⏑ ⏑́
10 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ¦ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –

Fr. 29 (Clem. Al. Strom. 5, 731), welches mit Sicherheit auf Bacchylides zurückgeführt ist:

Ὦ Τρῶεc ἀρηίφιλοι, Ζεὺc ὑψιμέδων, ὃc ἅπαντα δέρκεται,
οὐκ αἴτιοc θνατοῖc μεγάλων ἀχέων· ἀλλ' ἐν μέcῳ κεῖται κιχεῖν

πᾶσιν ἀνθρώποισι Δίκαν, ὁσίαν, ἁγνὰν
Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιδος·
5 ὀλβίων παῖδές νιν εὑρόντες σύνοικον.

– –́ ∪∪ –́ ∪∪ ⊥́ ⊥́ –́ ∪∪ –́ ∪∪ ⊥́ ∪́ ⊼ | –́ ∪ –́
– –́ ∪ –́ – –́ ∪∪ –́ ∪∪ ⊥́ ⊥́ –́ ∪ –́ – –́ ∪ –́
–́ ∪ –́ – –́ ∪∪ –́ ∪∪ ⊥́ ʌ ⊥́⊥ ⊥́⊥
–́ ∪∪ –́ ∪∪ ⊥́ ⊥́ –́ ∪∪ –́ ∪∪ –́
5 –́ ∪ –́ – –́ ∪ –́ – –́ ∪ –́ –

Der Schlussvers besteht nach Pindarischer Weise in dem sog. Stesichoreion.

Die Erotika (und Skolien) hatten dem Inhalt angemessen eine einfachere Composition und leichtere Rhythmen; gerade hier wird in der Thesis häufig die Kürze statt der Länge zugelassen, was der sonstigen Manier des Bacchylides fremd ist, fr. 24, 1; 25. Athen. 2, 39 hat aus einem der hierher gehörigen Gedichte fast drei Strophen erhalten (fr. 27); jede Strophe besteht aus vier Versen, drei Pentapodieen und einem Stesichoreion, trichotomische Gliederung findet nicht statt.

Timokreon verwandte das dactylisch-epitritische Maass für polemisch-satirische Zwecke in seinen Gedichten gegen Themistokles, aus denen uns einige Fragmente erhalten sind*), nicht jedoch wie Aristophanes in launiger Karrikatur und Parodie, sondern in bitterem Hasse gegen den Feind. Die Veranlassung zu solchem Gebrauche gab ihm wahrscheinlich die Skolienpoesie, die auch Persönlichkeiten in ihre Sphäre hereinziehen konnte; Skolien sind auch sonst von Timokreon gedichtet, und wie wir aus Pindar wissen, waren dieser Gattung die Dactylo-Epitriten in trichotomischer Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos eine geläufige Form, ja es dürfte nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir in dem Fragmente des Timokreon ein grosses Skolion erblicken, worauf das mehrmalige τύγε im Anfange hindeutet. Drei andere Helden des Perserkrieges waren besungen, und jetzt lässt Timokreon Aristides' Ruhm ertönen, wobei er zugleich seinen Hass gegen Themistokles ausspricht, eine Situation wie bei den Symposien, wo die Lieder der Tischgenossen sich auf einander bezogen. Ein beabsichtigter Contrast von Inhalt und Form, wie ihn O. Müller annahm, findet nicht statt.

*) Die Abtheilung sehr unsicher, s. Bergk poet. lyr. p. 939 und die daselbst citirten Abtheilungen von Böckh, Hermann, Ahrens.

Dithyrambiker. Schon oben ist bemerkt, dass das dactylo-epitritische Maass vorzugsweise auch das Organ des Dithyrambus war, der auf seiner älteren Stufe keineswegs einen überschwänglichen Charakter trug, sondern nach dem Zeugnisse der Alten dem hesychastischen Tropos angehört (Gr. Rhythm. § 43). Die Dithyrambiker aus der Zeit des Pindar und Bacchylides wie Lamprokles (p. 952 B.) und Likymnius (p. 985 B.) haben sich, nach den kargen Fragmenten zu urtheilen, fast überall jenes Maasses bedient und sich in allem dem Pindarischen Stile angeschlossen, ja der Ditrochäus an Stelle des Epitrit ist sogar noch seltener als bei Pindar. Der Päan des Likymnius auf Hygiela beginnt mit einem anapästisch-iambischen Proodikon, gerade wie es auch in den Pindarischen Epinikien vorkommt (vgl. Nem. 10, 1); es ist unnöthig, im Anfange von v. 1 eine Lücke anzunehmen. — Einen durchgreifenden Umschwung in Rhythmus und Musik riefen die jüngeren Dithyrambiker hervor. Die Einfachheit der früheren Stufe erschien als Monotonie, man wählte für jede neue Situation ein anderes, der Stimmung entsprechendes Metrum und Tongeschlecht, womit an Stelle der antistrophischen eine alloiostrophische Composition wie in den späteren tragischen Monodieen und dem Nomos eintreten musste. So spricht sich bereits Aristoteles probl. 19, 15 über diese neue Musik und Rhythmik aus, die er mit dem schlagenden Ausdruck μιμητική bezeichnet. Vgl. auch Aristot. Rhet. 3, 13. Bei solchem Umschwung konnten sich die hesychastischen Dactylo-Epitriten im Dithyrambus nicht behaupten, dessen Metra wir im allgemeinen den Monodieen des Orest, Oedipus Coloneus und der Phönissen ähnlich zu denken haben. Nur wo die Dithyrambiker dieser Stufe noch der früheren Zeit näher stehen wie Melanippides, von welchem dies Pherekrates ap. Plut. Mus. 30 v. 6 ausdrücklich bemerkt, nur da ist noch einige Vorliebe für das alte Maass vorhanden, das freilich in neuem Geiste aufgefasst und seines hesychastischen Charakters entkleidet wird. Dactylo-Epitriten finden wir in Melanippides' Danaiden und Marsyas, sie sind durch die häufige Auflösung der epitritischen Arsen bezeichnet, in einer Weise, wie dies in der früheren Zeit unerhört war. Indessen herrscht in der Wahl der Reihen trotz der aufgegebenen antistrophischen Gliederung und der zahlreichen Auflösungen immer noch die alte Manier. Fr. Danaid. p. 980 B.:

οὐ γὰρ ἀνθρώπων φόρεον μορφὰν ἐνεῖδος,

οὐ δίαιταν τὰν γυναικείαν ἔχον,
ἀλλ' ἐν ἁρμάτεσσι διφρούχοις ἐγυμνάζοντ' ἀν' εὔδι' ἄλσεα
πολλάκις θήραις φρένα τερπόμεναι,
ἱερόδακρυν λίβανον εὐώδεις τε φοίνικας κασίαν τε πατεῦσαι,
τέρενα Σύρια σπέρματα.

Auffallend bleibt es aber, dass in diesen 6 Versen nur 3 dactylische Reihen vorkommen.

Philoxenus ist von den Dithyrambikern des jüngsten Stils derjenige, der die Metabole und die Mimesis aufs höchste trieb (cf. Aristoph. fr. ap. Plut. Mus. 30; Aristot. Poet. 2), doch behielt auch er bei weniger bewegten und weniger mimetischen Themen die Dactylo-Epitriten als herkömmliches Dithyramben-Metrum bei, freilich, wie es dem Gegenstande entsprach, ohne Mannigfaltigkeit der metrischen Kunstmittel. So im Deipnon p. 987 B. Fast monoton folgen dactylische Tripodieen in grösserer Anzahl auf einander, denen sich hier und da ein Epitrit und nur sehr selten mehrere Epitriten zugesellen. Auflösung des Trochäus und Zusammenziehung des Dactylus ist frei gegeben. Ueberall, wo die Fragmente heil sind, tritt das dactylo-epitritische Maass unzweifelhaft hervor; an Logaöden oder an Rhythmen wie in dem hyporchematischen Küchenzettel der Ecclesiazusen ist nicht zu denken. In der ganzen Litteratur gibt es keine einfacheren Dactylo-Epitriten. Das Ethos des Maasses ist sehr herabgestimmt; wohl ist hier und da eine gewisse Komik zu bemerken, aber ein beabsichtigter Contrast von Form und Inhalt ist nicht vorhanden. — In ähnlicher Weise wie im Deipnon des Philoxenus scheint das dactylo-epitritische Maass auch in dem Asklepios des Telestes gebraucht zu sein, aus welchem 7 auf einander folgende dactyl. Tripodieen erhalten sind, Athen. 14, 617 b.

Zu den spätesten Resten dactylo-epitritischer Poesie gehören einige Fragmente aus den Meliamben des Kerkidas von Megalopolis (fr. 3. 4 p. 625 B.) und zwei Päane auf Hygieia und Arete, der eine angeblich von Ariphron, der andere von Aristoteles gedichtet, p. 520. 984 B. Die Verse des Kerkidas sind nach dem strengsten Stile gebaut, wie sich dieser Dichter auch sonst den Vorbildern der altklassischen Zeit anschloss; die beiden Päane dagegen haben manche Abweichungen von der normalen Bildung, besonders fällt der Päan auf Hygieia durch die zweisilbigen Anakrusen v. 2. 7 und durch den Ithyphallicus v. 2 und 6 auf und kann

deshalb nicht als ein Product der klassischen Zeit angesehen werden. Der Päan auf Hygieia von Licymnius ist in seiner regelrechten metrischen Composition unstreitig viel älter.

§ 56.

Hesychastische Episyntheta der Dramatiker.

Tragödie.*)

Es ist im Obigen ausgeführt, dass die hesychastisch-episynthetischen Strophen das Organ der chorischen Lyrik sind. In Uebereinstimmung hiermit finden wir sie im Drama so auffallend selten gebraucht, dass wir sie hier als fremdartige Formen ansehen müssen, die jedoch mit trefflichem Tacte und an sehr significanten Stellen verwandt sind, um in der Schwüle des tragischen Pathos einen Augenblick erquickender Kühle und heiteren Friedens herbeizuführen. Sie gehören eben dem hesychastischen Tropos an, während in der Tragödie der pathetische Tropos diastaltikos herrscht. Am wenigsten sagten sie dem gewaltigen Pathos des Aeschylus zu, der überall die tragischen Formen in grösster Reinheit bewahrt und sich keine Uebergriffe in die übrigen Gebiete erlaubt. Es ist sehr bezeichnend, dass wir dactylo-epitritische Strophen nur in einem Aeschyleischen Stücke, dem Prometheus, finden, der sich auch in seiner übrigen metrischen Composition von dem eigenthümlich Aeschyleischen Style am meisten entfernt und sich zu dem des Sophokles und Euripides hinneigt. Bei Sophokles und Euripides werden die Dactylo-Epitriten zwar häufiger, aber immer nur in sehr beschränktem Umfange zugelassen.

Wir haben im Ganzen zwei Arten des Gebrauches zu unterscheiden:

1) als eigentlich tragisches Chorlied (Parodos oder Stasimon). Es gilt als durchgängiges Gesetz, dass die hesychastischen Dactylo-Epitriten, wo sie vorkommen, das erste Strophenpaar bilden; im weiteren Fortgange des Liedes wird der Chor zum tragischen Pathos und zu bewegteren Metren fortgerissen.

*) Ueber die hierher gehörigen Strophen der Medea und des Prometheus s. Hermann elem. p. 652. Böckh Abhandl. der Berl. Akad. 1822. 23. S. 280.

Auf derselben Beachtung des tragischen Ethos beruhte das § 47 und 57 dargelegte Gesetz, dass die iambischen und dactylo-trochäischen Strophen, die als heftig erregter Rhythmus gerade das Gegentheil der Dactylo-Epitriten sind, stets an den Schluss des Chorliedes verlegt werden und dass die ruhigen Trochäen des Aeschylus (§ 43) wiederum vorwiegend den Anfang bilden. Am häufigsten sind die Dactylo-Epitriten bei Euripides, der in ihnen auch Epinikien gedichtet hat; in der Medea bilden sie den Anfang eines jeden der vier Chorlieder; die männliche Ruhe des Chorrhythmus tritt hier zu der furchtbaren und maasslosen Leidenschaft des Weibes in einen beabsichtigten höchst effectvollen Contrast. Im Prometheus und Tereus finden sich zwei, in den übrigen Trägödien immer nur eine dactylo-epitritische Strophe. Dem hesychastischen Rhythmus angemessen ist der Inhalt vorzugsweise auf eine ruhige Betrachtung sittlicher Grundsätze gerichtet und streift nicht selten ins Dogmatische über. So zeigt der Chor die Sophrosyne in der Liebe Med. 627, das Glück edler Abkunft Androm. 766, den Frieden mit der Gottheit Prometh. 526, oder er singt von der Unsicherheit des Glückes Tereus ap. Stob. 98, 46. 45, von der allmächtigen Gewalt des Goldes fab. inc. ap. Diod. 37, 30, er lehrt die ethischen Normen über die Schliessung des Ehebundes Prometh. 887, oder spricht den Gedanken aus, dass die Menschen von Geburt gleich sind und erst durch das Lebensschicksal ungleich gestellt werden Tereus ap. Stob. 86, 12. Denselben ruhigen Ton trägt Med. 410, wo die Treulosigkeit der Männer den Chor der Frauen mit Selbstgefühl erfüllt, und ebenso das Gebet an Apollo Rhes. 224 und das Segenslied auf das rettungbringende Athen Med. 824. Auch die Parodos des Aiax 172 gehört demselben Ethos an: die Salaminier sind durch den Wahnsinn des Aiax von tiefstem Schmerz erfüllt, aber sie wissen, dass dies Unglück von den Göttern kommt und dass der Gebeugte sich ermannen wird. Nur wenige Chorlieder sind es, die eine individuellere Färbung tragen und in dem stillen Schmerze, der sich in ihnen ausspricht, an den Ton der dactylo-epitritischen Threnen anklingen; dahin gehört Med. 976 das Vorgefühl vom nahen Untergange der Kreusa, Troad. 795 Telamons Verderbenszug gegen Troja und Trachin. 94, eines der schönsten Sophokleischen Strophenpaare, das in einem an Sappho's Weise erinnernden Tone mit einer wahrhaft wunderbaren Bilderpracht die Sehnsucht der Deianeira schildert, deren Gatte in ungekann-

ter Ferne weilt. Die drei letzten Strophenpaare waren wahrscheinlich in mixolydischer Harmonie, die vorhergenannten in dorischer Tonart gesetzt. Das Δωριστί und das der Sappho entlehnte Μιξολυδιστί sind nämlich nach den ausdrücklichen Zeugnissen der Alten die eigentlichen Tonarten des tragischen Chores, jenes für die in männlicher Ruhe, dieses für die in stiller Wehmuth gehaltenen Gesänge, alle übrigen Harmonieen gehören in der Tragödie den Monodieen und den Threnen an.

2) Als päanisches Chorikon innerhalb eines Epeisodions Oed. tyr. 1806 und Eurip. Electr. 859. Dergleichen Zwischengesänge des Chores enthalten immer nur eine Strophe und Antistrophe. Man hat sie für Hyporchemata gehalten, aber diese Ansicht ist keineswegs durch die Zeugnisse der Alten gerechtfertigt*) und widerspricht der sicheren Thatsache, dass die Hyporchemata als Gesänge des systaltischen Tropos niemals in Dactylo-Epitriten gesetzt sind; zudem würde es sehr unpassend erscheinen, wenn Oed. tyr. der tragische Chor der Greise ein jugendlich rasches Hyporchema mit mimetischer Gesticulation aufführen würde, denn dergleichen schnelle Tänze der Greise können nur eine komische Wirkung haben und kommen daher auch nur in der Komödie vor. Jene Chorlieder sind vielmehr als Anklänge an die lyrischen Päane aufzufassen, in denen, wie

*) Tzetzes in seinen politischen Versen περὶ τραγικῆς ποιήσεως Cram. Anecd. Oxon. 3 p. 343 führt unter den übrigen Theilen der Tragödie auch ein ὑπορχηματικὸν (ὑπόρχησις p. 346, 23) auf; dieselbe Stelle findet sich auch noch in einer älteren prosaischen Fassung Cram. Anecd. Paris 1 p. 9, wo der Ausdruck ὑπορ(χη)ματικός und ὑπόρχημα gebraucht ist. Dass hierunter aber nicht das eigentliche durch das systaltisch-mimetische Ethos charakterisirte Hyporchema zu verstehen sei, geht aus Tzetzes selber hervor, denn dort heisst es, jene Bezeichnung finde sich blos in der Schrift des Eukleides (über die Tragödie und Komödie), der damit den Theil der Tragödie bezeichne, der sonst ἐμμέλεια genannt würde. Vgl. 345, 3: ἐμμέλειαν . . . ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οὐδαμῶς γράφει. 346, 23 Εὐκλείδης ἐμμέλειαν δ' οὗτος ὑπόρχησιν λέγει u. s. w. Bei Euklid war das Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung als Tanz überhaupt gebraucht, im Gegensatze zu den nicht getanzten Chorliedern, und bezeichnet an dieser Stelle den tragischen Tanz, die diastaltische Emmeleia, welche dem kordaxähnlichen Hyporchema diametral entgegengesetzt ist, vgl. Athen. 14, 630 c: ἡ δ' ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφότεροι. Ueberhaupt muss man sich hüten, das Wort ὑπορχεῖσθαι und seine Ableitungen immer auf das eigentliche Hyporchema zu beziehen. Völlig unbegründet ist es, das blosse ὀρχεῖσθαι von einem Hyporchema zu verstehen, schol. Trach. 216: μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται. 217: ἐν δὲ ταῦτα λέγειν ὀρχοῦνται ὑπὸ χαρᾶς. Es gab viele fröhliche Tänze, die keine Hyporchemata waren, wie die Päane u. a.

oben gezeigt, die Dactylo-Epitriten ein gebräuchliches Maass sind. Ihre Grundstimmung ist ein froher Siegeston, aber wie der Päan im würdevollen Gleichmaasse gehalten*) und ohne allzu rasche und feurige Bewegung. In der Elektra ist es der Siegespäan, der nach dem Falle des feindlichen Aegisthus angestimmt wird, aber nicht um über den Todten zu jubeln, sondern um den Sieg des Rechtes und des angestammten Königshauses ohne Ueberhebung zu feiern. Einen noch weniger hyporchematischen Charakter trägt das Strophenpaar im Oedipus tyrannus. Die schwarzen Gewitterwolken, welche das Haupt des Oedipus umlagerten, hat ein heller Hoffnungsstrahl durchbrochen, die Greise glauben das Räthsel des Verhängnisses gelöst und im freudigen Vertrauen auf diese glückliche Lösung singen sie ein heiteres Lied. Auch hier ist die Stellung der hesychastischen Episyntheta sehr significant: eben noch ein schweres Bangen um Oedipus, das sich in tragischen Metren aussprach, dann der Augenblick des Friedens und der Hoffnung im hesychastischen Rhythmus. Es kann kein Zweifel sein, dass wie in den Päanen überhaupt, so auch in diesen päanischen Zwischengesängen die dorische Tonart herrschte; das begleitende Instrument ist der αὐλός, wie aus Electr. 879 ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοὰ χαρᾷ hervorgeht.

Die metrische Composition stimmt im Ganzen mit der der Lyriker überein, nur dass der Umfang der Strophen geringer ist. Fast durchgängig sind 11—15 Elemente (d. h. Dipodieen oder Tripodieen) vereint, die Strophe der Andromache und Trachinierinnen ist bis auf 16, die des Aiax und Oedipus auf 18 Elemente ausgedehnt. Länge der ἄρσις und Anakrusis ist Normalform, in der Zulassung der kurzen ἄρσις stehen diese Strophen etwa zwischen den hesychastisch-episynthetischen Epinikien und Dithyramben in der Mitte. Isolirt ist die zweimalige Contraction des anlautenden Dactylus Eurip. Med. 976, 5 und Androm. 766, 5. Zu den gedehnten Tacten gehört der Bacchius Electr. 859, 5, wenn dieser rhythmisch einer trochäischen Dipodie mit Anakrusis gleichsteht. Auflösung der trochäischen θέσις treffen wir nur einmal Fab. incert. ap. Diod. 37, 30 v. 4. Ebendaselbst v. 1 findet sich auch die bei den Lyrikern seltene dactylische Pentapodie. Die

*) Plut. Mor. p. 389 b: παιᾶνα (ᾄδουσιν) τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.

dactylische Dipodie und die normal gebildete Tetrapodie ist gänzlich ausgeschlossen.

Blos in einem Puncte zeigt sich bei den Tragikern ein wesentlicher Unterschied von Pindar, indem sie am Schlusse der Strophe auch den Ithyphallicus zulassen, Prometh. 535; Medea 420, 634; Androm. 777; Rhes. 232; zwei katalektische Ithyphallici Electr. 865, ein Ithyphallicus mit Synkope der zweiten Arsis Oed. tyr. 1086. Auch der Ithyphallicus im vorletzten Verse der Strophe Oed. tyr. gehört bereits dem Schlusse der Strophe an. Blos Rhes. 224 ist einmal diese Reihe im Inlaut der Strophe (an dritter Stelle) gebraucht, was ein Fingerzeig für den nacheuripideischen Ursprung dieser Tragödie ist. Der schliessende Glykoneus, der hier stets akatalektisch ausgeht, ist seltener als der Ithyphallicus, Med. 834; Aiax 183; vielleicht auch Oed. tyr. 1086 = 1098. — Ein alloiometrischer Eingang findet sich blos Aiax 172, wo die anlautende dactylische Tetrapodie mit dactylischem Schluss dem als Schluss stehenden Glykoneus (v. 183) respondirt.

Komödie.

Die hesychastischen Episyntheta haben ihrer Natur nach mit dem systaltischen Rhythmus der Komödie nichts gemein. Gleichwohl nimmt diese keinen Anstand, in jedes fremde Rhythmengebiet hinüberzugreifen, wenn es darauf ankommt, durch Parodie bekannter Gesänge komische Contraste hervorzurufen. Und so müssen es sich auch die dactylo-epitritischen Strophen der Stesichoreischen und Pindarischen Chorpoesie gefallen lassen, dass sie in ihrem alten Costüme aber mit völlig veränderter Physiognomie des Inhalts eine vorübergehende Parade machen. Der Rhythmus, das Tempo, die Tonart und selbst die Anfangsverse bleiben völlig unverändert, um so grösser aber ist der Contrast, wenn dann der Chor, anstatt die folgenden Verse des Lyrikers, die hier jeder erwartet, vorzutragen, irgend einen bekannten Athener oder wohl gar einen der Zuschauer in jenen bekannten würdevollen Rhythmen zur Zielscheibe des ausgelassensten Spottes macht. So stimmt der Chor der Ritter in der zweiten Parabase den Anfang eines Pindarischen Prosodions auf Artemis und Apollo an und gibt in dem Folgenden die Hungerleiderei des mageren Thumantis und die Fressgier des dicken Kleonymus zum Besten; in der ersten Parabase des Friedens beginnt der Chor die Ode und Antode mit dem Anruf der Muse und der Chariten aus der Ste-

sichoreischen Oresteia, um daran so unvermittelt als möglich den bitteren Spott über die schlechten Sänger Karkinos und Melanthius anzuknüpfen. Von dergleichen dactylo-epitritischen Parodieen scheint die Komödie öfters Gebrauch gemacht zu haben; auch die Strophen Ecclesiaz. 571 und Nub. 557 gehören hierher, obwohl das Vorbild unbekannt ist, da uns die Scholiasten verlassen. Aristophanes hält sich keineswegs an das Strophenschema seines Vorbildes, sondern verfährt hier mit voller Freiheit. Es ist durchaus nicht zu verkennen, dass er es verstand, die dactyloepitritischen Rhythmen in ihrer ganzen Vollendung nachzubilden und so kunstreiche Strophen zu dichten, dass sie sich mit den vorzüglichsten Pindarischen messen können. Besonders zeigt sich dies an Ecclesiaz. 571. Es gehörte mit zu dem komischen Effecte, wenn hier Aristophanes auch solche Formen gebraucht, der sich die Lyriker enthielten, wie den Ithyphallicus τοῦ φίλου χόρευcον und τὸν coφὸν ποιητήν Pax 775, 1 und 797, 1, der schon durch

Prometh. II. Stas. α' 526—535 = 536—544.

μηδάμ' ὁ πάντα νέμων
θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ κράτος ἀντίπαλον Ζεύς,
μηδ' ἐλινύcαιμι θεοὺς ὁcίαις θοίναις ποτινιccoμένα
βουφόνοις, παρ' Ὠκεανοῦ πατρὸς ἄcβεcτον πόρον,
5 μηδ' ἀλίτοιμι λόγοις·
ἀλλά μοι τόδ' ἐμμένοι καὶ μήποτ' ἐκτακείη.

Prometh. III. Stas. α 887—893 = 894—900.

ἦ coφὸς ἦ coφὸς ἦν ὃς
πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάcτacε καὶ γλώccᾳ διεμυθολόγηcεν,
ὡς τὸ κηδεῦcαι καθ' ἑαυτὸν ἀριcτεύει μακρῷ·
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθρυπτομένων
5 μήτε τῶν γέννᾳ μεγαλυνομένων
ὄντα χερνήταν ἐραcτεῦcαι γάμων.

Aiax Parod. α' 172—182 = 183—193.

ἦ ῥά cε Ταυροπόλε Διὸς Ἄρτεμις, ὦ μεγάλα φάτις, ὦ
μᾶτερ αἰcχύνας ἐμᾶς, ὥρμαcε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας,
ἤ πού τινος νίκας ἀκάρπωτον χάριν,
ἤ ῥα κλυτῶν ἐνάρων
5 ψευcθεῖc', ἀδώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαις;

seinen significanten Inhalt besonders hervorsticht. So findet sich auch ein Ithyphallicus als Schluss der dem Pindar nachgebildeten Ode Equit. 1264, 6. Ausserdem konnte eine ganze alloiometrische Periode den Dactylo-Epitriten hinzugefügt, Pax 788, oder vorausgeschickt werden, Nub. 457, 1—3. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch diese alloiometrischen Stellen Anklänge an bekannte Gesänge enthielten, so dass hier Aristophanes zwei verschiedene dem Zuschauer bekannte Rhythmen zu einem quodlibetartigen Ganzen vereinte. — Endlich ist hierher auch das Metrum von Vesp. 273 — 280 = 281 — 289 zu ziehen: die Epitriten walten vor den dactylischen Tripodieen mehr als in allen übrigen Strophen vor, als Proodikon und Epodikon sind Ionici gebraucht. In wie weit diese Strophe eine Nachbildung ist, muss unentschieden bleiben, auch eine sichere Abtheilung lässt sich wegen der Corruptelen nicht herstellen.

Prometh. II. Stas. α′ 526—535 = 536—544.

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ –́
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⊔́ –́ ⏑ –́
5 –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Prometh. III. Stas. α′ 887—893 = 894—900.

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⊔́ , –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⏒́
–́ ⏑ –́ – , –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ ⊔́ –́ ⏑ –́
– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
5 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – , –́ ⏑ –́

Aiax Parod. α′ 172—182 = 183—193.

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ , –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔́ –́
– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏒
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
5 – –́ ⏑ –́ – , –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́

ἢ χαλκοθώραξ ἤ τιν' Ἐνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
μαχαναῖς ἐτίσατο λώβαν;

Trachin. Parod. α' 94—102 = 103—111.

ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομέα
τίκτει κατευνάζει τε, φλογιζόμενον
Ἅλιον, Ἅλιον αἰτῶ
τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμήνας, πόθι μοι πόθι παῖς ναίει ποτ',
ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων,
5 ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς, εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Tereus στρ. α' Stob. 86, 12.

Ἓν φῦλον ἀνθρώπων μί' ἔδειξε πατρὸς καὶ ματρὸς ἡμᾶς
ἁμέρα τοὺς πάντας· οὐδεὶς ἔξοχος ἄλλος ἔβλαστεν ἄλλου.
βόσκει δὲ τοὺς μὲν μοῖρα δυσαμερίας, τοὺς δ' ὄλβος ἡμῶν,
τοὺς δὲ δουλείας ζυγὸν ἔσχεν ἀνάγκας.

Tereus στρ. β' Stob. 98, 46. 45.

Ζώῃ τις ἀνθρώπων, τὸ κατ' ἦμαρ ὅπως
ἥδιστα πορσύνων, τὸ δ' ἐς αὔριον ἀεὶ
τυφλὸν ἕρπει· τὰν γὰρ ἀνθρώπου ζόαν
ποικιλομήτιδες ἆται
5 πημάτων πάσαις μεταλλάσσουσιν ὥραις.

Medea α' 410—420 = 421—430.

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί, καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφεται.
ἀνδράσι μὲν δόλιαι βουλαί, θεῶν δ' οὐκέτι πίστις ἄραρε.
τὰν δ' ἐμὰν εὔκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
5 οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἕξει.

Medea 627—634 = 635—642.

ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν ἀνδράσιν· εἰ δ' ἅλις ἔλθοι
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὔχαρις οὕτω.
μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης ἱμέρῳ
χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –

Trachin. Parod. α′ 94—102 = 103—111.

⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
5 – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏓

Tereus στρ. α′ Stob. 86, 12.

–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ –
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ –
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́

Tereus στρ. β′ Stob. 98, 46. 45.

– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
– –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́
5 –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –

Medea α′ 410—420 = 421—430.

⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⏓́
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ –
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́
5 –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Medea 627—634 = 635—642.

⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⏑́ ⊼ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́
–́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Medea 824—834 = 835—845.

Ἐρεχθεῖδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱερᾶς χώρας ἀπορθήτου τ' ἀποφερβόμενοι
κλεινοτάταν σοφίαν, ἀεὶ διὰ λαμπροτάτου
βαίνοντες ἁβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἁγνὰς ἐννέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι
5 ξανθὰν Ἁρμονίαν φυτεῦσαι.

Medea 976—982 = 983—989.

νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας,
οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδεσμῶν
δέξεται δύστανος ἄταν·
5 ξανθᾷ δ' ἀμφὶ κόμᾳ θήσει τὸν Ἅιδα κόσμον αὐτὰ χεροῖν λαβοῦσα.

Androm. 766—777 = 778—789.

ἢ μὴ γενοίμαν ἢ πατέρων ἀγαθῶν
εἴην πολυκτήτων τε δόμων μέτοχος.
εἴ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, ἀλκᾶς
οὐ σπάνις εὐγενέταις, κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἐσθλῶν δωμάτων
5 τιμὰ καὶ κλέος· οὔτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν
ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται χρόνος· ἁ δ' ἀρετὰ καὶ θανοῦσι λάμπει.

Troad. 795—806 = 807—819.

μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ Τελαμών,
νάσου περικύμονος οἰκήσας ἕδρας
τᾶς ἐπικεκλιμένας ὄχθοις ἱεροῖς, ἵν' ἐλαίας
πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνα,
5 οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις,
ἔβας ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναριστεύων ἅμ' Ἀλκμήνας γόνῳ
Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν ἁμετέραν
[τὸ πάροιθεν ὅτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος].

Electra 859—865 = 873—879.

θὲς εἰς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρὸς οὐράνιον
πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.
νίκας στεφαναφοριᾶν
κρείσσους παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροις τελέσας

Medea 824—834 = 835—845.

⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⏓ ∧ | – ⏑ –
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ – ⏓

5 – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Medea 976—982 = 983—989.

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ –
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –
– ⏑ – – – ⏑ – –
5 – – – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ – – – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏓

Androm. 766—777 = 778—789.

– – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | – ⏑ –
5 – – – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⏔ ∧ | – ⏑ – ⏑ – –

Troad. 795—806 = 807—819.

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏔ ∧ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ – –
5 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – –
⏑ – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | – ⏑ – – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Electra 859—865 = 873—879.

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏔ ∧ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

5 κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε
καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ.

Rhesus 224—232 = 233—241.

Θυμβραῖε καὶ Δάλιε καὶ Λυκίας ναὸν ἐμβατεύων
Ἄπολλον, ὦ δία κεφαλά, μόλε τοξήρης, ἱκοῦ ἐννύχιος
καὶ γενοῦ σωτήριος ἀνέρι πομπᾶς
ἁγεμὼν καὶ ξύλλαβε Δαρδανίδαις,
5 ὦ παγκρατές, ὦ Τροίας τείχη παλαιὰ δείμας.

Fab. inc. ap. Diod. Exc. XXXVII, 30 (80 W.).

ὦ χρυσέ, βλάστημα χθονός, οἷον ἔρωτα βροτοῖσι φλέγεις πάντων κράτιστος
πάντων τύραννος, πολεμεῖς δ' Ἄρεος
κρείσσον' ἔχων δύναμιν, (τᾷ) πάντα θέλγεις·
ἐπὶ γὰρ Ὀρφείαις μὲν ᾠδαῖς
5 εἵπετο δένδρεα καὶ θηρῶν ἀνόητα γένη,
σοὶ δὲ καὶ χθὼν πᾶσα καὶ πόντος ⏑ ⏑ – καὶ ὁ παμμήστωρ Ἄρης.

Equit. II. Parab. 1264—1275 = 1290—1299.

τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν
ἢ θοᾶν ἵππων ἐλατῆρας ἀείδειν μηδὲν ἐς Λυσίστρατον,
μηδὲ Θούμαντιν τὸν ἀνέστιον αὖ λυπεῖν ἑκούσῃ καρδίᾳ;
καὶ γὰρ οὗτος, ὦ φίλ' Ἄπολλον, ἀεὶ πεινῇ, θαλεροῖς δακρύοισιν
5 σᾶς ἁπτόμενος φαρέτρας Πυθῶνι δίᾳ μὴ κακῶς πένεσθαι.

Ecclesiaz. 571—581.

νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
κοινῇ γὰρ ἐπ' εὐτυχίαισιν
ἔρχεται γνώμης ἐπίνοια, πολίτην δῆμον ἐπαγλαΐζουσα
5 μυρίαισιν ὠφελίαισι βίου, δηλοῦν ὅ τί περ δύναται.
καιρὸς δέ· δεῖται γάρ τι σοφοῦ τινὸς ἐξευρήματος ἡ πόλις ἡμῶν,
ἀλλὰ πέραινε μόνον
μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον·
μισοῦσι γὰρ ἢν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται.

5 ⏑ ⊥́ ⊥́ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⏑́
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥

Rhesus 224—232 = 233—241.

– ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⋀́ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ –
⏑ ⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥́ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥
⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥
⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥
5 – ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥́ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥

Fab. inc. ap. Diod. Exc. XXXVII, 30 (80 W.).

– ⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑, ⊥́ ⏑⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ –

– ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥
⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥́ | ⊥ ⏑ ⊥ –
⏑́ ⏑ ⏑ ⊥ – ⊥ ⏑ ⊥ –
5 ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥́ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥
⊥ ⏑ ⊥ – ⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥́ ⊥́ | ⊥ ⏑ ⊥

Equit. II. Parab. 1264—1274 = 1290—1299.

⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑́ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑
⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥
⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ – ⊥ ⏑ ⊥
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑̲́

5 – ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥

Ecclesiaz. 572—581.

⊥ – ⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ –
⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⋀̇ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥
– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥
⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑́
5 ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥
– ⊥ ⏑ ⊥ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ –

⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑̲́
⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑̲́
– ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑́ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥

Nub. I. Epeisod. 457—475.

X. λῆμα μὲν πάρεστι τῷδέ γ', ἴcθι δ' ὡc
οὐκ ἄτολμον, ἀλλ' ἕτοιμον. ταῦτα μαθὼν παρ' ἐμοῦ κλέοc
οὐρανόμηκεc
ἐν βροτοῖcιν ἕξειc.
C. τί πείcομαι; X. τὸν πάντα χρόνον μετ' ἐμοῦ
ζηλωτότατον βίον ἀνθρώπων διάξειc.
C. ἆρά γε τοῦτ' ἄρ' ἐγώ ποτ' ὄψομαι; X. ὥcτε γε coῦ
πολλοὺc ἐπὶ ταῖcι θύραιc ἀεὶ καθῆcθαι,
5 βουλομένουc ἀνακοινοῦcθαί τε καὶ ἐc λόγον ἐλθεῖν
πράγματα κἀντιγραφὰc πολλῶν ταλάντων,
ἄξια cῇ φρενὶ cυμβουλευcομένουc μετὰ coῦ.

Pax I. Parab. 775—796.

J. Μοῦcα, cὺ μὲν πολέμουc ἀπωcαμένη μετ' ἐμοῦ τοῦ φίλου
χόρευcον,
κλείουcα θεῶν τε γάμουc ἀνδρῶν τε δαῖταc
καὶ θαλίαc μακάρων·
coὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆc μέλει.
5 ἢν δέ cε Καρκίνοc ἐλθὼν
ἀντιβολῇ μετὰ τῶν παίδων χορεῦcαι,
μήθ' ὑπάκουε μήτ' ἔλθῃc cυνέριθοc αὐτοῖc, ἀλλὰ νόμιζε
πάνταc
II. ὄρτυγαc οἰκογενεῖc, γυλιαύχεναc ὀρχηcτὰc
ναννοφυεῖc, cφυράδων ἀποκνίcματα, μηχανοδίφαc.
10 καὶ γὰρ ἔφαcχ' ὁ πατὴρ ὃ παρ' ἐλπίδαc
εἶχε τὸ δρᾶμα γαλῆν τῆc ἑcπέραc ἀπάγξαι.

Pax 775. Der zweite Theil ist in dem κατὰ δάκτυλον εἶδοc genannten Metrum gehalten, welches bei Stesichorus neben dem dactylo-epitritischen sehr gebräuchlich war und unter andern in dessen Γηρυωνίc und ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ herrschte. Betrachten wir den Inhalt dieser zweiten Periode, wo in der Strophe wie in der Antistrophe ungewöhnliche Composita so gehäuft sind, dass die Scholiasten ganze Seiten zu ihrer Erklärung zusammenschreiben müssen, so liegt die Vermuthung nahe, dass Aristophanes auch in diesem zweiten Theile die Strophe eines alten Lyrikers, wie etwa des Stesichorus, vor Augen hatte.

Nub. I. Epeisod. 457—475.

I. ∸ ⏑ ∸ ⏑, ∸ ⏑ ∸ ⏑, ∸ ⏑ ∸

∸ ⏑ ∸ ⏑, ∸ ⏑ ∸ ⏑, ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑, ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑, ∸ ∸

∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ∸

II. ⏑ ∸ ⏑ ∸ – | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸

– ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑ ∸ –

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑̇ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸

– ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑ ∸ –

5 ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑ ∸ –

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸

Pax I. Parab. 775 – 796

I. ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏓ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ Λ | ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏓

– ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑ ∸ –

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸

– ∸ ⏑ ∸ – ∸ ⏑ –

5 ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑ ∸ –

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏓.

II. ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑, ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑, ∸ – ∸

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑, ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑, ∸ ⏑⏑ ∸ –

10 ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ∸ | ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ∸

C.

Tragische Episyntheta.

§ 57.

Erst nachdem die dactylo-trochäischen Episyntheta des hyporchematischen und systaltischen Tropos durch Pratinas und Pindar zum vollendeten Abschluss gelangt war, haben sich die episynthetischen Dactylo-Trochäen des tragischen Tropos zu einer metrischen Stilart ausgebildet. Die grossartige Einfachheit des Aeschyleischen

44*

Pathos verschmähete es fast durchgehends, die trochäischen und iambischen Strophen mit kyklischen Dactylen und Anapästen zu mischen, die blosse inlautende Katalexis gab jenen Strophen ihre metrische Mannigfaltigkeit: weder das alloiometrische Proodikon, noch die eingemischte dactylische Pentapodie oder Octapodie vermag die Strophe zu einer zusammengesetzten zu machen. Anders die Tragödie des Euripides, deren bewegtem Charakter jene einfachen Formen nicht mehr genügten. Wie Euripides neben den trochäischen und iambischen Strophen des Aeschyleischen Styles ein iambisch-trochäisches Metrum für seine Monodieen gebraucht, so bedient er sich mit Vorliebe für seine Chorlieder einer Strophengattung, in welcher die trochäischen und iambischen Reihen des tragischen Tropos mit Dactylen und Anapästen gemischt sind in der Weise, dass sich die Metra beider Rhythmengeschlechter coordinirt gegenüberstehen. So entstehen die Dactylo-Trochäen des tragischen oder diastaltischen Tropos. Die Anfänge dieser Bildung lassen sich freilich auch schon bei Aeschylus und Sophokles nachweisen; von Sophokles gehört hierher Electr. 183; Oed. tyr. 169; Trach. 496; bei Aeschylus sind Eumen. 526. 956 die trochäischen und Supplic. 778 die iambischen Reihen mit dactylischen gemischt; doch geht diesen Strophen noch der Typus einer ausgeprägten metrischen Stylart ab, und nur im Prometheus, der überhaupt in den Metren vielfach von der sonstigen Manier des Aeschylus abweicht, finden sich zwei dactylo-trochäische Strophen, die an die Euripideischen Formen nahe herantreten.

Trochäische und iambische Reihen. Das metrische Bildungsgesetz der tragischen Dactylo-Trochäen ist sehr einfach, wenn wir von der § 43. 47 dargelegten Theorie der trochäischen und iambischen Strophen der Tragiker ausgehen. Fast alle dort vorkommende Reihen und Verse, die akatalektischen, katalektischen dikatalektischen u. s. w., haben in der vorliegenden Strophengattung Bürgerrecht, auch die mit einem gedehnten Spondeus anlautenden trochäischen Reihen; blos die troch. und iamb. Pentapodieen sind ausgeschlossen. Wie dort ist die Auflösung der θέϲειϲ in bewegten Partieen unbeschränkt, Hecub. 923, 1 ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοιϲ, v. 6 ἀνὰ δὲ κέλαδοϲ ἔμολε πόλιν, Oed. tyr. 167 ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω, die Irrationalität der ἄρϲιϲ möglichst vermieden; die tragischen Dactylo-Trochäen treten hierdurch in einen entschiedenen Gegensatz zu den Dactylo-Epitriten, wie sie

andererseits den hyporchematischen Dactylo-Trochäen nahe kommen, nur dass in den letzteren die inlautende Katalexis seltener ist. In einem Verse Soph. Electr. 183 ist dieselbe noch weiter ausgedehnt als in den iambischen Strophen.

Die dactylischen und anapästischen Reihen sind vorzugsweise Tetrapodieen, ausserdem wird auch die dactylische Hexapodie und die dactylische und anapästische Tripodie gebraucht Troad. 1081, 9 ff.; Eur. Electr. 476, 6; Alc. 86, 3; 112, 2. 4; 903, 2. 4. Die dactylischen Reihen gehen entweder spondeisch (trochäisch) oder auf die θέcιc, die Tetrapodieen auch auf einen Dactylus aus, Androm. 294, 1; Soph. Electr. 164, 3 ff.; Oed. tyr. 167, 4 ff. Zusammenziehung ist selten: Alc. 86, 2 οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων, Andr. 274 καὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἤλυθον οὐρειᾶν. Auch in den Anapästica ist die Zusammenziehung und Auflösung nicht häufig, Androm. 204, 4 ὅτε νιν παρὰ θεςπεςίῳ δάφνᾳ; Androm. 274, 4 (kat. Tetrameter); Alcest. 266, 5 οὐκέτι μάτηρ cφῷν ἔςτιν. Die Anakrusis ist fast durchweg zweisilbig, doch kommt auch die einsilbige Form vor Med. 990, I. 3; Alcest. 86, 3; Prometh. 426, 2; Rhes. 895, 1 ff.; logaödische Anapäste sind zugelassen Androm. 790, 3; Hecub. 923, 5 ἐπιδέμνιος ὡς πέςοιμ' ἐς εὐνάν. — Sowohl Dactylen wie Anapäste sind kyklisch, weshalb der dactylische Hexameter dem rhythmischen Umfange nach dem iambischen Trimeter gleichsteht und in der eurhythmischen Composition mit ihm respondirt. — Dem numerischen Verhältnisse nach stehen die dactylischen und anapästischen Elemente den iambischen und trochäischen coordinirt, und hierin beruht ein Hauptunterschied von den systaltischen Dactylo-Trochäen des Hyporchema's, in welchem die Trochäen bei weitem vorwiegen.

Was die Composition der Strophe betrifft, so hat sich bei Euripides ein sehr bestimmter Typus herausgebildet, wonach wir bei ihm zwei Gattungen der tragischen Dactylo-Trochäen zu unterscheiden haben:

1) Strophen mit anlautenden Dactylo-Epitriten. Die letzteren regelmässig im Anfang der Strophe, ähnlich wie die iambischen Strophen des Sophokles mit alloiometrischen Versen beginnen. Die Bedeutung der Dactylo-Epitriten ist die, dem Anfange mehr Ruhe und Kraft zu geben. Blos in zwei Strophen Androm. 790 und Troad. 830 bilden sie eine selbständige Partie.

in allen übrigen stellt sich die durchgreifende Eigenthümlichkeit heraus, dass stets zwei oder drei Iambelegoi (mit oder ohne inlautende Katalexis)

– ⏑́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑́ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

an den Anfang gestellt sind, je zwei zu einem Verse vereint. Man darf aber nicht zu der Ansicht verleitet werden, als wenn diese Strophen nur eine Abart der dactylo-epitritischen seien; dagegen spricht mit Evidenz der Bau der trochäischen und iambischen Elemente, die überall den trochäischen und iambischen Strophen der Tragiker entnommen sind.

2) Strophen aus reinen tragischen Dactylo-Trochäen sind die häufigeren. Auch hier hat sich für den Anfang bei Euripides ein bestimmtes Gesetz herausgebildet, dass nämlich fast

Euripideische Strophen aus reinen tragischen Dactylo-Trochäen.

Alcest. Parod. α' 86—92 = 98—104.

κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ χερῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων; οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων
στατίζεται ἀμφὶ πύλας. εἰ γὰρ μετακύμιος ἄτας,
ὦ Παιάν, φανείης.

β' 112—121 = 122—131.

ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν ἔσθ' ὅποι τις αἴας
στείλας ἢ Λυκίας
εἴτ' ἐπὶ τὰς ἀνύδρους 'Αμμωνιάδας ἕδρας
δυστάνου παραλῦσαι
5 ψυχάν· μόρος γὰρ ἀπότομος πλάθει· θεῶν δ' ἐπ' ἐσχάραις
οὐκ ἔχω ἐπὶ τίνα μηλοθύταν πορευθῶ.

Alcest. I. Epeisod. 266—272 Monod.

μέθετέ με μέθετέ μ' ἤδη.
κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν·
πλησίον Ἅιδας, σκοτία δ' ἐπ' ὄσσοις
νὺξ ἐφέρπει. τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ
5 οὐκέτι μάτηρ σφῷν ἔστιν.
χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὁρῷτον.

immer der dactylische Hexameter die erste Stelle einnimmt, Hippolyt. 1002. 1118; Androm. 274 (katalektisch mit Contraction der vorletzten Stelle); Androm. 135; Electr. 476.

Bei den übrigen Tragikern ist die Bildung der dactylo-trochäischen Strophen noch in ihren ersten Anfängen und es lassen sich demnach solche durchgreifende Gesetze nicht bemerken.

Die Strophen des Euripides gehören mit Ausnahme von dem Monodikon Alcest. 903 sämmtlich den Chorliedern an und haben hier ihre Stelle stets am Schlusse des Liedes, analog den iambischen Strophen, mit denen sie auch im Inhalt und Ton übereintreffen. In der folgenden Abtheilung der Strophen lassen wir Troad. 1081; Helen. 1107. 1137 wegen der Corruptelen unberücksichtigt, ebenso Rhes. 242. 895. 527. Die Strophen Eum. 526. 556 s. S. 476.

Euripideische Strophen aus reinen tragischen Dactylo-Trochäen.

Alcest. Parod. α' 86 92 = 98 – 101

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏔ – ⏑ – –́ ⏔ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
– – – ⏑ – –

β' 112 – 121 = 122 – 131.

⏒ –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –
–́ – – ⏑⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑⏑⏑ –
–́ – – ⏑⏑ – –
⏒ –́ ⏑ – ⏑⏑⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – –

Alcest. I. Epeisod. 266 – 272 Monod.

⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑⏑⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – –
⏒ –́ ⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
5 – ⏑́⏑ – – – – –
– –́ ⏑ – ⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑ – –

Alcest. Thren. 903—910 = 926—934.

ἐμοί τις ἦν ἐν γένει,
ᾧ κόρος ἀξιόθρηνος ᾤχετ' ἐν δόμοισιν μονόπαις· ἀλλ' ἔμπας
ἔφερε κακὸν ἅλις, ἄτεκνος ὤν,
πολιὰς ἐπὶ χαίτας
5 ἤδη προπετὴς ὢν
βιότου τε πόρσω.

Medea Parod. γ' 204—213.

ἀχὰν ἄιον πολύστονον
γόων, λιγυρὰ δ' ἄχεα μογερὰ
βοᾷ τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον·
θεοκλυτεῖ δ' ἄδικα παθοῦσα
5 τὰν Ζηνὸς ὁρκίαν Θέμιν, ἅ νιν ἔβασεν
Ἑλλάδ' ἐς ἀντίπορον
δι' ἅλα νύχιον ἐφ' ἁλμυρὰν
πόντου κλῇδ' ἀπέραντον.

Medea IV. Stas. β' 990—995 = 996—1001.

cὺ δ', ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε κηδεμὼν τυράννων,
παιcὶν οὐ κατειδὼc
ὄλεθρον βιοτᾷ προcάγειc, ἀλόχῳ τε cᾷ cτυγερὸν θάνατον.
δύcτανε μοίραc, ὅcον παροίχει.

Hippolyt. III. Stas. α' 1002—1110 = 1111—1117.

ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιρεῖ· ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται,
5 μετὰ δ' ἵσταται ἀνδράσιν αἰὼν
πολυπλάνητος αἰεί.

β' 1118—1130 = 1131—1141.

οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων,
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας
φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθάνας
εἴδομεν εἴδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς
5 ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἱέμενον.
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς
δρυμός τ' ὄρειος, ὅθι κυνῶν
ὠκυπόδων [ἐπέβας θεᾶς] μέτα θῆρας ἔναιρεν
Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν.

Alcest. Thren. 903—910 = 926—934.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑⏑ – – – –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –   –
5 – –́ ⏑⏑ –   –
⏑⏑ –́ ⏑ –   –

Medea Parod. γ' 204—213.

–́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –   ⏓
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
5 – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –   ⏓
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
–́   –   – ⏑⏑ – ⏑

Medea IV. Stas. β' 990—995 = 996—1001.

⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –   –
–́ ⏑ – ⏑ –   –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

Hippolyt. III. Stas. α' 1002—1110 = 1111—1117.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑ – –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –   –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –
–́ ⏑⏑ –   ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
5 ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –   –

β' 1118—1130 = 1131—1141.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑ – –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
5 – –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
– –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏓ –́ ⏑ – ⏑ –   –

Androm. I. Stas. α' 274—283 = 284—293. ἀντ.

ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἤλυθον οὐρειᾶν
πιδάκων νίψαν αἰγλᾶντα cώματ' ἐν ῥοαῖc·
ἔβαν δὲ Πριαμίδαν ὑπερβολαῖc λόγων δυcφρόνων
παραβαλλόμεναι. Κύπριc εἷλε λόγοιc δολίοιc, τερπνοῖc μὲν
ἀκοῦcαι,
5 πικρὰν βίου δὲ cύγχυcιν Φρυγῶν πόλει
ταλαίνᾳ περγάμοιc τε Τροίαc.

β' 294—301 = 302—308.

εἴθε δ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν
ἁ τεκοῦcά νιν μόρον,
πρὶν Ἰδαῖον κατοικίcαι λέπαc,
ὅτε νιν παρὰ θεcπεcίῳ δάφνᾳ
5 βόαcε Καcάνδρα κτανεῖν,
μεγάλαν Πριάμου πόλεωc λώβαν.
τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίccετο
δαμογερόντων βρέφοc φονεύειν;

Andromach. Parod. β' 135—140 = 141—146.

ἀλλ' ἴθι λεῖπε θεᾶc Νηρηίδοc ἀγλαὸν ἕδραν,
γνῶθι δ' οὖc' ἐπὶ ξέναc
δμωὶc ἐπ' ἀλλοτρίαc πόλεωc
ἔνθ' οὐ φίλων τιν' εἰcορᾷc,
5 cῶν, ὦ δυcτυχεcτάτα,
πάμπαν τάλαινα νύμφα.

Hecuba II. Stas. β' 923—932 = 933—942.

ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοιc
μίτραιcιν ἐρρυθμιζόμαν
χρυcέων ἐνόπτρων
λεύccουc' ἀτέρμοναc εἰc αὐγάc,
5 ἐπιδέμνιοc ὡc πέcοιμ' ἐc εὐνάν.
ἀνὰ δὲ κέλαδοc ἔμολε πόλιν·
κέλευcμα δ' ἦν κατ' ἄcτυ Τροίαc τόδ'· ὦ παῖδεc Ἑλλάνων,
πότε δὴ πότε τὰν
Ἰλιάδα cκοπιὰν πέρcαντεc ἥξετ' οἴκουc;

Electra I. Stas. γ' 476—486.

ἐν δὲ δόρει φονίῳ τετραβάμονεc ἵπποι ἔπαλλον,
κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἵετο κόνιc.

Androm. I. Stas. α' 274 – 283 = 284 – 293.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑ – ⏑⏑, – – –
–́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ –́ – – ⏑⏑ –   –

5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑, –   –

β' 294 – 301 = 302 – 308

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –
5 ⏑ –́ ⏑ – – – ⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

Andromach. Parod. β' 135 – 140 = 141 – 146.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑, – – – ⏑⏑, – ⏑⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 – –́   – ⏑ – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏑ –   –

Hecuba II. Stas. β' 923 – 932 = 933 – 942.

⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ –́ ⏑ –   –
– –́ ⏑ – ⏑⏑ – – –
5 ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ –   – ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓   –́ ⏑ – ⏑ – –

Electra I. Stas. γ' 476 – 486.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑ – –
⏑ –́   –   – ⏑ – – ⏑⏑ ⏑ ⏓

τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων
ἔκανεν ἀνδρῶν Τυνδαρὶς
5 σὰ λέχεα, κακόφρων κόρα.
τοιγάρ σέ ποτ' οὐρανίδαι
πέμψουσιν θανάτοις· η μαν
ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν
ὄψομαι αἷμα χυθὲν σιδάρῳ.

Euripideische Strophen mit anlautenden Dactylo-Epitriton.

Andromach. III. Stas. β' 790—801.

ὦ γέρον Αἰακίδα,
πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύροις ὁμιλῆσαι δορὶ
κλεινοτάτῳ καὶ ἐπ' Ἀργῴου δορὸς ἄξενον ὑγρὰν ἐκπερᾶσαι
ποντιᾶν Ξυμπληγάδων κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν,
5 Ἰλιάδα τε π(τ)όλιν ὅτε πάρος εὐδόκιμον ὁ Διὸς ἶνις
ἀμφέβαλεν φόνῳ,
κοινὰν τὰν εὔκλειαν ἔχοντ' Εὐρώπαν ἀφικέσθαι.

Andromach. IV. Stas. α' 1010—1017 = 1018—1025.

ὦ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον καὶ πόντιε κυανέαις
ἵπποις διφρεύων ἅλιον πέλαγος,
τίνος οὕνεκ' ἄτιμον ὀρ|γάναν χέρα τεκτοσύνας | Ἐνυαλίῳ δοριμήστορι προς|θέντες τάλαιναν τάλαιναν μεθεῖτε Τροίαν;

β' 1026—1036 = 1037—1047.

βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις·
αὐτά τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτῳ
πρὸς τέκνων ἀπηύρα·
θεοῦ θεοῦ νιν κέλευσμ' ἐπεστράφη
5 μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἀργόθεν πορευθεὶς
Ἀγαμεμνόνιος κέλωρ
ἀδύτων ἐπιβὰς ἔκτανεν ματρὸς φονεύς,
ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πείθομαι;

Hecuba II. Stas. γ' 943—952.

τὰν τοῖν Διοσκόροιν Ἑλέναν κάσιν Ἰδαῖόν τε βούταν αἰνόπαριν κατάρᾳ
διδοῦσ', ἐπεί με γᾶς
ἐκ πατρῴας ἀπώλεσεν
ἐξῴκισέν τ' οἴκων γάμος, οὐ γάμος ἀλλ' ἀλάστορός τις οἰζύς·

– –́ ⏑ – ⏑́ ⏑⏑ ⏑ –

⏑́⏑ ⏑ – –   – ⏑ –

5 ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –

– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ – – ⏑⏑ – – –

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – –

Euripideische Strophen mit anlautenden Dactylo-Epitriten.

Andromach. III. Stas. β' 790—801.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ ⏑ – –   – ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –   –́ ⏑ – – – ⏑ ⏓

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –   –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –   – ⏑ – –

–́ ⏑ – – – ⏑ – –   –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

5 – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑   – ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –   ⏓

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ – – – – ⏑⏑ –   –́ – – ⏑⏑ –   –

Andromach. IV. Stas. α' 1010—1017 = 1018—1025.

– –́ ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

– –́ ⏑ –   – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

{ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
{ – –́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ –   –

β' 1026—1036 = 1037—1047.

⏓ –́ ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

– –́ ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ ⏑ – ⏑ –   –

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

5 – ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –

⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ –

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

– –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑́ –

Hecuba II. Stas. γ' 943—952.

– –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –   –́ ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

⏑ –́ ⏑ – ⏑ –

–́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ ⏓

– –́ ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –   –

5 ἂν μήτε πέλαγος ἅλιον ἀπαγάγοι πάλιν,
μήτε πατρῷον ἵκοιτ' ἐς οἶκον.

Troad. I. Stas. β' 820—839 = 840—859. Antistr.

Ἔρως Ἔρως, ὃς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἦλθες οὐρανί-
δαισι μέλων·
ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσιν
κῆδος ἀναψάμενος. τὸ μὲν οὖν Διὸς οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ·
τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου
5 ἁμέρας φίλ[ι]ον βροτοῖς
φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν,
εἶδε περγάμων ὄλεθρον,
τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε
γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις,
10 ὃν ἀστέρων τέθριππος ἔλαβε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας,
ἐλπίδα γᾷ πατρίᾳ
μεγάλαν· τὰ θεῶν δὲ φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ.

Aeschyleische und Sophokleische Strophen.

Prometh. Parod. β' 159—166 = 178—185.

τίς ὧδε τλησικάρδιος
θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρῆ;
τίς οὐ ξυνασχαλᾷ κακοῖς
τεοῖσι, δίχα γε Διός; ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
5 θέμενος ἄγναμπτον νόον
δάμναται οὐρανίαν
γένναν· οὐδὲ λήξει, πρὶν ἂν ἢ κορέσῃ κέαρ, ἢ παλάμᾳ τινὶ
τὰν δυσάλωτον ἕλῃ τις ἀρχάν.

Prometh. I. Stas. γ' 425—436 ἐπῳδ.

μόνον δὴ πρόσθεν ἄλλον ἐν πόνοις
δαμέντ' ἀδαμαντοδέτοις Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν θεὸν Ἄτλαν,
ὃς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
οὐράνιόν τε πόλον νώτοις ὑποστεγάζει.
5 βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων ξυμπίτνων, στένει βυθός,
κελαινὸς Ἄϊδος δ' ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἁγνορύτων ποταμῶν στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.

Electra Parod. β' 153—172 = 173—192.

Χ. οὔτοι σοὶ μούνᾳ, τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν,
πρὸς ὅ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά,

5 – –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑

Troad. I. Stas. β' 820—839 = 840—859.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏓
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏓
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
10 ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Aeschyleische und Sophokleische Strophen

Prometh. Parod. β' 159—166 = 178—185.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
5 ⏑́⏑ ⏑ – ⏒ – ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ – .

Prometh. I. Stas. γ' 425—436.

⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – –
–́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

Electra Parod. β' 153—172 = 173—192

– –́ – – – ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –

οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾷ ξύναιμος,
οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα,
5 κρυπτᾷ τ' ἀχέων ἐν ἥβᾳ
ὄλβιος, ὃν ἁ κλεινὰ
γᾶ ποτὲ Μυκηναίων
δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὔφρονι
βήματι μολόντα τάνδε γᾶν Ὀρέσταν.

10 Η. ὅν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένους', ἄτεκνος,
τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχνῶ,
δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον
οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
15 ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ,
ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι.

Oedip. tyr. Parod. β' 167—178 = 179—189.

ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας
στόλος, οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχος
ᾧ τις ἀλέξεται. οὔτε γὰρ ἔκγονα
5 κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν
ἰηίων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες·
ἄλλον δ' ἂν ἄλλῳ προσίδοις ἅπερ εὔπτερον ὄρνιν
κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον
ἀκτὰν πρὸς ἑσπέρου θεοῦ.

Trach. Parod. α' 497—506 = 507—516.

μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί. καὶ τὰ μὲν θεῶν
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω,
οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἅιδαν, ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας·
ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
5 τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξῆλθον ἄεθλ' ἀγώνων.

Aves I. Epeisod. 451—459 = 537—547.

πολὺ δὴ πολὺ δὴ χαλεπωτάτους λόγους
ἤνεγκας, ἄνθρωφ'· ὡς ἐδάκρυσά γ' ἐμῶν
πατέρων κάκην, οἳ τάσδε τὰς τιμὰς προγόνων παραδόντων,

–́⏑⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑

´–   –   – ⏑⏑ – – – – – ⏑⏑ – –

5 ⏒ ´– ⏑ – ⏑ –   –

–́⏑⏑ –   –   –

–́⏑⏑ –   –   –

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

–́⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –   –

10 –́⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –

10 –́⏑⏑ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

15 ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

⏑ ´–   –   – ⏑ –

⏑ ´–   –   – ⏑ – ⏑ –   –

Oed. tyr. Parod. β' 167—178 = 179—189

–́⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –

–́⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

5 – ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –

⏑ ´– ⏑ – – ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –

– ´– ⏑ – ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

– ´– ⏑ ⏑ –   –

Trach. Parod. α' 497—506 = 507—516.

⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ´– ⏑ –   – ⏑ –   –

⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –   ⏒   – ⏑ –

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ –   –   ´– ⏑ – – – ⏑⏑ – ´⏑⏑ –   –

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ –   ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

5 ⏑ ´–   –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   ´– ⏑⏑ – ⏑ –   –

Aves I. Epeisod. 451—459 = 537—547.

⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –

– ´– ⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

⏑⏑ ´– ⏑ – – – ⏑ – – ´– ⏑⏑ – ⏑ – –



ἐπ' ἐμοῦ κατέλυσαν.
5 σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ | κατὰ συντυχίαν ἀγαθὴν | ἥκεις
ἐμοὶ σωτήρ.
ἀναθεὶς γὰρ ἐγώ σοι
τὰ νεοττία κἀμαυτὸν οἰκήσω.

◡◡ ⏒́ ◡◡ – ⏓
5 ◡◡ ⏒́ ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ ⏒́ ◡◡ – ◡◡ – – ⏒́ ◡ – – –
◡◡ ⏒́ ◡◡ – –
◡◡ ⏒́ ◡◡ – – ◡ – – –

Viertes Capitel.

Die logaödischen Metra oder die gemischten Dactylo-Trochäen.

§ 58.

Uebersicht der metrischen Tradition*).

Dactylische und trochäische oder anapästische und iambische Tactformen in ein und demselben Kolon mit einander zu mischen ist ein Verfahren, welches sich zuerst in der Metrik des Alkman zeigt, ohne hier indess eine besonders hervorragende Stellung einzunehmen. Mit grosser Vorliebe wird es von Alcäus und Sappho angewandt, für die gleichzeitige Lyrik des Stesichorus ist es wenigstens in Einem Gedichte, nämlich der Rhadina nachzuweisen. Von da an wird das μέτρον μικτόν als Chormetrum immer häufiger: bei Ibykus, Simonides, Pindar und ganz besonders in den Chören der Tragödie, — vor allen hat es bei Sophokles und auch in vielen Stücken des Euripides die sämmtlichen übrigen Chormetra so gut wie verdrängt, blos von den tragischen Monodieen ist es fern gehalten. Jedenfalls ist es als das häufigste Metrum der melischen Poesie der Griechen zu bezeichnen; zugleich ist es dasjenige, in welchem mehr als in irgend einem anderen bestimmte zu festen Typen gewordene Stilunterschiede je nach der poetischen Gattung und der Individualität der Dichter hervortreten.

Die hier zuletzt angedeutete Thatsache, deren specielle Ausführung den §§ 60. 61. 62 vorbehalten bleibt, lässt es als etwas Selbstverständliches erscheinen, dass beim Gebrauche dieses Metrums die einzelnen Dichter der klassischen Zeit ganz bestimmten

*) Des Zusammenhanges wegen mussten hier zunächst die Ergebnisse von § 23 und 24 kürzlich recapitulirt werden, bevor die Hephästioneische Theorie der μικτὰ ἀσυνάρτητα und der μικτὰ πολυσχημάτιστα erörtert werden konnte.

Normen und Compositionsgesetzen folgten, von denen sie ein festes künstlerisches Bewusstsein hatten, dass mithin der Praxis eine ausgebildete Theorie und Terminologie zur Seite stand. Es ist sehr zu bedauern, dass sich von dieser Theorie und Terminologie der klassischen Zeit in der auf uns gekommenen Tradition der Metriker nur wenig erhalten hat. Der uns dem Namen nach unbekannte Grammatiker der alexandrinischen Zeit, der den Beruf in sich fühlte, für die grammatische und kritische Behandlung der überlieferten Dichtertexte zum Theil aus älterer Tradition, zum ungleich grösseren Theile aber aus den Dichtertexten selbst ein von der Rücksicht auf Rhythmus und Melodie unabhängiges System der Metra aufzustellen, hat gerade für die aus gemischten Dactylo-Trochäen bestehenden Metra die principielle Einheit in den verschiedenen Bildungsformen nicht zu entdecken vermocht. Die Aufstellung seines metrischen Systems fällt in die Zeit, wo in den literarischen Kreisen des Alexandrinischen Lebens der neuen poetischen Gattung der sogenannten ἰωνικοὶ λόγοι eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewandt wurde, vielleicht ist er geradezu einer von den zahlreichen Philologen, welche sich praktisch in dieser Dichtungsart versucht haben. Der Rhythmus, in welchem sich die ἰωνικοὶ λόγοι bewegten, hatte in der klassischen Zeit den Namen des βακχεῖος, jetzt aber benannte man ihn nach dem ionischen Dialecte der viel cultivirten poetischen Gattung als „ποὺς ἰωνικός" und unterschied einen ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος, je nachdem der Tact mit einer Doppellänge oder einer Doppelkürze begann. Man brauchte in der That einen neuen Namen, denn gerade die in den ἰωνικοὶ λόγοι herrschende Tactform (der ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος) war in der Poesie der klassischen Zeit so gut wie ungebräuchlich. Hätte nur unser Metriker den neuen Namen in seinen richtigen Schranken gehalten und nicht auch auf Metra ausgedehnt, deren Rhythmus ein durchaus anderer war!

Die Elemente der aus Dactylen und Trochäen oder Anapästen und Iamben gemischten Reihen weiss nämlich unser Metriker da richtig von einander zu sondern, wo in ein und derselben Reihe zwei oder mehrere Dactylen oder Anapästen unmittelbar auf einander folgen:

–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ δακτυλικὸν αἰολικόν,
–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ δακτυλικὸν λογαοιδικὸν πρὸς δυοῖν,
⏑ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ ἀναπαιστικὸν λογαοιδικὸν πρὸς τρισίν.

Er ist sich auch des Unterschiedes der so gebildeten μικτά von den analog erscheinenden ἐπισύνθετα bewusst, denn nach der auf sein System zurückgehenden Theorie Hephästions ist

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ oder ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑

ein μικτὸν ὁμοιοειδές, dagegen das Metron

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑

ein ἐπισύνθετον, — denn dort findet die Combination der dactylischen und verschiedenen Tactformen innerhalb ein und derselben Reihe (Tetrapodie oder Pentapodie) statt, hier aber besteht das Metron aus zwei trochäischen Reihen, von denen jede ein καθαρόν oder μονοειδές ist (dactylische Tripodie und trochäisches Ithyphallikon).

Kommt aber in einem Kolon nur Ein Dactylus unter Trochäen oder Ein Anapäst unter Iamben vor, so nennt er dies nicht, wie es nach der obigen Nomenclatur zu erwarten sein würde, δακτυλικὸν λογαοιδικὸν πρὸς ἑνί oder ἀναπαιστικὸν λογαοιδικὸν πρὸς ἑνί, sondern verbindet g e g e n den Rhythmus den Dactylus oder Anapäst in der Weise mit den vorangehenden oder nachfolgenden Silben, dass sich ein πούς ἰωνικός ergibt, wobei mit einer nicht zu rechtfertigenden Willkühr ebenso die Verbindung ⏑ – ⏑ ⏑ als eine Nebenform des ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος – – ⏑ ⏑, wie die Verbindung ⏑ ⏑ – ⏑ als eine Nebenform des ἀπ' ἐλάσσονος statuirt wird — der rhythmische Ictus bleibt dabei ganz unbeachtet:

⏒ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος μικτόν
⏑́ –, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑ ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν
⏒ ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος
⏒ ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏒ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́ ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.

Wo sich kein ἰωνικός ergeben will, da wird zum χορίαμβος gegriffen:

⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑ χοριαμβικὸν μικτόν
– ⏑, – ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν.

Diese Terminologie verblieb der Kaiserzeit mit Ausnahme des ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν. Varro ist noch ein Vertreter dieser Messung, Cäsius Bassus aber lässt auch hier die choriambische Silbensonderung eintreten

– – | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ choriambicum cum excremento,

indem er die beiden ersten Silben als ein excrementum absondert. Die Gliederung zu einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονοc μικτόν war aus dem Grunde unbequem, weil die drei ersten Silben keineswegs immer einen Molossus bilden, sondern bisweilen auch einen Päan oder gar einen Anapäst. Aber auch die choriambische Gliederung fand man späterhin für diese Art des μικτόν unbequem, weil sie der sonst in allen diesen μικτά herrschenden Eintheilung nach 4-silbigen πόδεc zuwider ist. Daher brachte denn Heliodor die fernere Neuerung auf, jenes ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάccονοc μικτόν als ἀντιcπαcτικὸν μικτόν zu fassen:



In dieser Umgestaltung finden wir die Theorie bei Hephästion und im ganzen auch bei den Folgenden: an der viersilbigen Messung wurde festgehalten, auch von denjenigen, welche davon reden, dass ein viersilbiger πούc immer ein zusammengesetzter sei und dass man, um die Grundelemente der Bildung anzugeben, den „zusammengesetzten" Ionicus, Choriamb, Antispast in zwei „unzusammengesetzte einfache" πόδεc zerlegen müsste. Freilich kommt bei lateinischen Metrikern, insbesondere bei denjenigen, welche die Metra des Horaz beschreiben, auch hin und wieder die in der That dem wahren Rhythmus entsprechende Zerlegung in Trochäen und einen Dactylus vor, aber der Gedanke, dass den Lateinern bei dieser Messung irgend eine alte Tradition zu Grunde läge, muss um deswillen aufgegeben werden, weil sie auch das ionische ἀνακλώμενον

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

in einen Anapäst und in Iamben zerlegen, ein roher Empirismus, dem gegenüber Hephästion noch die richtige Tradition festgehalten hat.

Die alexandrinisch-heliodorische Nomenclatur, ionisch, epionisch, choriambisch, epichoriambisch, antispastisch, wurde bis auf G. Hermann festgehalten, welcher der Bezeichnung der in Rede stehenden Reihen als ionischer, epionischer, antispastischer ein Ende machte und auf sie alle die „choriambische" Messung ausdehnte. Apel und Böckh erkannten mit Recht, dass die Eintheilung nach choriambischen Silbengruppen um nichts besser sei als die nach Ionici und Antispasten und dass man alle diese Formen als l o g a ö d i s c h e Reihen zu fassen habe. Wahrscheinlich gibt es

jetzt wenigstens in Deutschland nur wenige, welche an Hermanns Choriamben festhalten.

Man könnte denken, dass es gar nicht unpraktisch wäre, die gesammten Termini Hephästions, ἰωνικά, ἐπιωνικά, ἐπιχοριαμβικά, ἀντισπαστικά u. s. w. auch heute noch anzuwenden, vorausgesetzt dass man nur nicht den Glauben habe, dass mit jenen Namen der Rhythmus bezeichnet sein sollte. In der That ist z. B. τρίμετρον ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος καταληκτικόν für die Reihe

⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́

viel einfacher und auch kürzer als jeder andere die metrische Zusammensetzung derselben bezeichnende Ausdruck. Aber ein gar grosser Uebelstand würde sich dann nicht vermeiden lassen, dass nämlich alsdann die Wörter καταληκτικόν, ἀκατάληκτον, ὑπερκατάληκτον fast durchgängig etwas anderes als bei den übrigen Metren bezeichnen würden. Die den Namen Glykoneion führende Reihe

⏓́ ⏕ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ∧

ist ein katalektisches Dimetron (vom schliessenden Trochäus fehlt die letzte Silbe), nach dem Systeme Hephästions, wo sie aus einem Antispasten und vollständigen Diiambus besteht, ist sie ein akatalektisches Dimetron. Ebenso ist die Reihe

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ∧   –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ∧

nach Alexandrinisch-Hephästioneischem Systeme ein δίμετρον χοριαμβικὸν oder ἐπιχοριαμβικὸν ἀκατάληκτον zu nennen, und dennoch ist es eine katalektische Reihe. Dies macht in der That die Beibehaltung jener Terminologie durchaus unthunlich.

Noch auf folgende Puncte der metrischen Tradition ist hier aufmerksam zu machen.

1. Jedes dactylo-trochäische μικτόν ist nach der Classification der Alten entweder ein ὁμοιοειδές oder ἀντιπαθές; für ὁμοιοειδές sagt man auch κατὰ συμπάθειαν μικτόν, für ἀντιπαθές: κατ' ἀντιπάθειαν μικτόν. Ein μικτόν der ersten Klasse ist ein solches, wo Anapäste mit Iamben, oder Dactylen mit Trochäen, oder ein Choriambus oder Antispast mit Diiamben, oder ein Ionicus mit Ditrochäen gemischt sind. Wo dagegen die Alten ein Kolon oder ein Metron aus anderen Bestandtheilen gemischt sein lassen, z. B. aus Ionicus mit Diiambus, aus Antispast oder Choriambus mit Ditrochäus, da gehört es in die zweite Klasse. Zu den

κατ' ἀντιπάθειαν μικτά gehören also diejenigen, welche mit der Vorsatzsilbe „ἐπι“ bezeichnet werden: ἐπιχοριαμβικά, ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος, ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος. Nach der Theorie des Metrikers, welcher das S. 223 ff. besprochene System von 64 Combinationsarten der Metra aufgestellt hat, ist die Zahl der κατ' ἀντιπάθειαν μικτά noch viel grösser, nämlich 20 Arten (s. die colorirte Tabelle zu § 22 [a]): es würden dahin auch die Verse gehören, in welchen Ionica a maiore und Ionica a minore, Antispaste und Choriamben, Ionica und Antispaste, Ionica und Choriamben combinirt sind, z. B. folgende Pindarische:

–́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ ⏑ –́ antispastisch und choriambisch
– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – epionisch a maiore und antispastisch
⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ antispastisch und trochäisch
–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ antispastisch und epichoriambisch.

Aber schwerlich wird man für jede der 20 Arten von κατ' ἀντιπάθειαν μικτά praktische Beispiele aufführen können — die Zahl verdankt lediglich theoretischer Berechnung, aber keiner sorgfältigen Berücksichtigung der Praxis ihr Dasein.

2. Sowohl die ὁμοιοειδῆ wie die κατ' ἀντιπάθειαν μικτά können, wie die Alten überliefern, **asynartetisch gebildet** sein. Von den ὁμοιοειδῆ sagt schol. Heph. p. 202, sie seien asynartetisch, „οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα ἢ χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς, ἢ ἐναλλάξ.“ Mit diesen Worten sind beschrieben die aus κῶλα ὁμοιοειδῆ gebildeten Asynarteta Hephästions, nämlich das „dikatalektische“ Antispastikon Heph. p. 56

(*a*) ἄνδρες πρόσσχετε τὸν νοῦν | ἐξευρήματι καινῷ
–́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒   –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒

und das in gleicher Weise formirte Choriambikon p. 57

(*b*) ὄλβιε γαμβρέ, σοὶ μὲν | δὴ γάμος ὡς ἄραο
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ .

Hephästion bemerkt ausdrücklich, dass die beiden Kola des Metrons katalektisch seien, das ganze Metron also dikatalektisch —, dies kommt damit genau überein, dass der Scholiast sagt, die auf den Antispast oder den Choriambus folgenden ἰαμβικά (d. i. der Diiambus) seien „nicht vollständig“ (μὴ τέλεια ὄντα). Wären die ἰαμβικά vollständig oder, was dasselbe ist, die einzelnen Dimetra

katalektisch, dann lägen folgende Metra vor: das antispastische Priapeion

(*c*) ἠρίστηςα μὲν ἰτρίου | λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς
– ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ –, – ⏓ – ⏑, ⏑ – ⏓.

und das Choriambikon

(*d*) ἐκ ποταμοῦ ᾿πανέρχομαι | πάντα φέρουςα λαμπρά
– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏓

welche beide zu den Nicht-Asynarteten gehören, vgl. Heph. p. 34. 31. Dies ist die Theorie Hephästions, die ein unmittelbares Ergebniss der von ihm adoptirten viersilbigen Eintheilung der μικτά ist. Denn bei der dem wirklichen Rhythmus entsprechenden dactylo-trochäischen Messung hat sowohl *c* wie *d* im Inlaut eine Katalexis

(*c*) ∸ ⏑, ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑, ∸ ∸ ⏑, ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏓
(*d*) ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑, ∸ ⏑, – ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑, – ⏓

jedes von ihnen hat zum ersten Kolon ein katalektisches dactylo-trochäisches Dimetron und gehört daher der Hephästioneischen Auffassung zuwider gerade in die Klasse der ἀςυνάρτητα, während die von ihm unter die ἀςυνάρτητα gerechneten Metra *a* und *b* nur dann hierher gehören, wenn sie dem Rhythmus nach brachykatalektische Dimetra enthalten:

(*a*) ∸ ⏓, ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏓ Λ̇ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ⏑ ∸ ⏓ Λ̇
(*b*) ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑, ∸ ⏑ Λ ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑, ∸ ⏓ Λ

gleich dem von Hephästion an derselben Stelle p. 56 angeführten dikatalektischen Trochaikon:

∸ ⏑, ∸ ⏑, ∸ ⏑ Λ̇ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ Λ̇
δεῦρο δηῦτε Μοῖςαι | χρύςεον λιποῖςαι,

nicht aber, wenn sie dem Rhythmus nach aus 2 vollständigen Tripodieen bestehen

(*a*) ∸ ⏑, ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ | ∸ ⏑ ∸ ⏑ ⏑ ∸ ⏑
(*b*) ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑, ∸ ⏑ | ∸ ⏑ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑,

denn in dem letzteren Falle sind sie in Wahrheit synartetisch gebildet.

Verbindungen eines gemischten Choriambikons oder Trochaikons gehören nach schol. Heph. 201 nicht in die Klasse der ὁμοιοειδῆ, sondern der ἀντιπαθῆ. Vgl. die colorirte Tabelle zu § 22[a]. Hephästion selber führt als Beispiel dieser Art und zwar



unter der Klasse der Asynarteten ein Anakreontisches Choriambikon, das sog. Kratineion auf p. 55, vgl. p. 59:

(*e*) τὸν μυροποιὸν ἠρόμην | Στράττιν εἰ κομήσει

(*f*) Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ | χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης

Das erste Kolon ist zwar als die Verbindung eines Choriambus mit einem Diiambus ein κῶλον ὁμοιοειδές, aber insofern im zweiten Kolon Trochäen folgen, ist das ganze Metron ein ἀντιπαθές. Der auf den Choriamb folgende Diiambus ist vollständig, beide πόδες bilden zusammen ein δίμετρον ἀκατάληκτον, aber da auf den Diiambus im zweiten Kolon Trochäen folgen, so ist das ganze Metron ein ἀσυνάρτητον gleich dem entsprechenden iambisch-trochäischen καθαρόν oder μονοειδές:

τὸν μυροποιὸν ἠρόμην | Στράττιν εἰ κομήσει
vgl. Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότας | ἐξέλαμψεν ἀστήρ Heph. p. 54
Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ | χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης
vgl. Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.

Hier ist in der That auch dem wirklichen Rhythmus nach asynartetische Bildung vorhanden (es fehlt in der Mitte eine ἄρσις-Silbe.

Die alte Kategorie der μέτρα ἀσυνάρτητα bringt das Hephästioneische System also für alle bis jetzt zur Sprache gekommenen Metra zur Anwendung, für die καθαρά oder μονοειδῆ, für die ἐπισύνθετα und für die μικτά. Aber nur für die καθαρά (μονοειδῆ) wird der alte rhythmische Begriff der ἀσυνάρτητα durchweg richtig zur Anwendung gebracht, die ἐπισύνθετα erklärt Hephästion, weil die meisten von ihnen asynartetisch gebildet, sammt und sonders für asynartetische Metra, von den μικτά hält er umgekehrt manche ὁμοιοειδῆ nicht für ἀσυνάρτητα, welche in Wahrheit ἀσυνάρτητα sind, weil die viersilbige Messung den Begriff der Katalexis und Akatalexis vielfach verschoben hat. Der letztere Irrthum ist demjenigen Alexandriner beizumessen, welcher die vierzeitige Messung der μικτά eingeführt hat, der Irrthum in Beziehung auf die ἐπισύνθετα ist vielleicht dem Hephästion oder dem Heliodor persönlich zur Last zu legen.

3. Ausser der Kategorie der asynartetischen finden wir bei Hephästion auch noch die der polyschematischen Bildung

auf die μέτρα μικτά angewandt. Ein dactylisches Metrum erhält bei stichischer oder antistrophischer Repetition verschiedene Schemata (d. i. Silbenschemata) durch die Contraction, ein anapästisches zugleich durch Contraction und Auflösung, ein iambisches und trochäisches einerseits durch Auflösung, andererseits durch die Annahme eines irrationalen Spondeus anstatt des an gerader Stelle stehenden Iambus und des an ungerader Stelle stehenden Trochäus. Alle diese ein verschiedenes Schema hervorrufenden Freiheiten kommen auch in den μέτρα μικτά vor, ausserdem aber noch mehrere andere, und deshalb kann ein und dasselbe κῶλον oder μέτρον μικτόν den übrigen Metren gegenüber ein πολυσχημάτιστον sein, d. h. bei stichischer oder antistrophischer Repetition eine Menge (πλῆθος) von metrischen Schemata annehmen oder mit anderen Worten eines vielförmigen Schemas fähig sein. Nicht alle gemischten Verse lassen eine in diesem Sinne vielförmige Gestalt zu, z. B. nicht die Verse der alcäischen oder sapphischen Strophe bei den lesbischen Dichtern. Daher behandelt Hephästion die als πολυσχημάτιστα auftretenden μέτρα μικτά als Anhang zu cap. 16. Er thut dies auch namentlich um deswillen, weil er meint, es läge kein rechter Grund für diese vielförmige Bildungsfreiheit vor, sie beruhe vielmehr auf Willkühr der Dichter, p. 57: Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅσα κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλῆθος ἐπιδέχεται σχημάτων, κατὰ προαίρεσιν δὲ ἄλλως τῶν χρησαμένων ποιητῶν. Zu betonen aber ist, dass die sämmtlichen von Hephästion als πολυσχημάτιστα aufgeführten Verse in die Klasse der μέτρα μικτά gehören. Im ganzen besteht die polyschematische Bildungsfreiheit nach Hephästion und seinem Scholiasten in zweierlei, einerseits in der über das bei den Iamben und Trochäen bestehende Gesetz hinausgehenden freien Anwendung des (irrationalen) Spondeus, andererseits in der συλλαβὴ ὑπερτιθεμένη, d. i. der Umstellung einer Silbe hinter die vorhergehende oder nachfolgende.

a. Der durch den illegitimen Spondeus bewirkte Polyschematismus. Die Iamben können auch an den ἄρτιοι χῶραι eines μέτρον μικτόν, die Spondeen auch an den περιτταὶ χῶραι mit Spondeen vertauscht werden. Findet diese Vertauschung statt, so ist das μικτόν ein μέτρον πολυσχημάτιστον. Dies ist ein „παρὰ τάξιν“ παραλαμβανόμενος σπονδεῖος, ein „ordnungswidriger“ Spondeus, der dem Gesetze der iambischen und trochäischen Metra zuwider ist. Der legitime Spondeus kommt immer

am Anfange (der iambischen) oder am Ende (der trochäischen Syzygie, Basis) vor, der „ordnungswidrige" erscheint in der Mitte der Syzygie – ◡̄ – ◡ oder ◡ – ◡̄ –. Von μέτρα μικτά dieser Form heisst es bei Hephästion und seinen Scholiasten, Heph. p. 55, 15: πολυσχημάτιστον πεποιήκασι οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς καὶ τροχαϊκοῖς παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις τῇ τε τροχαϊκῇ καὶ τῇ ἰαμβικῇ. Schol. Heph. p. 215, 9: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ τροχαϊκαῖς (sc. βάσεσι) παρὰ τάξιν τιθέντες τοὺς σπονδείους πολυσχημάτιστον αὐτὸ ποιοῦσιν. Ibid. 215, 23: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ ταῖς τροχαϊκαῖς παρὰ τάξιν ὁ σπονδεῖος ἐποίησε τεθεὶς τὸ πολυσχημάτιστον. — Schol. Heph. 211, 24: πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅταν παρὰ τοὺς ὡρισμένους τόπους τίθενται οἱ πόδες οἷον αἱ ἄρτιοι τοῦ ἰαμβ(ικ)οῦ δέχωνται σπονδεῖον. Heph. 58, 18: πολυσχημάτιστον . . ., μάλιστα δ' ἐν αὐτῷ ἀταξία πολλή ἡ τοὺς σπονδείους ἐπὶ ἀρτίους χώρας ἔχουσα τῶν ἰαμβικῶν συζυγιῶν. — Heph. 59, 2: πολυσχημάτιστον ἐν ᾧ τὰς τροχαϊκὰς παρὰ τάξιν ποιοῦσι δέχεσθαι τοὺς σπονδείους. — Der „παρὰ τάξιν" angenommene Spondeus wird in diesen Stellen nicht blos dem in der Mitte des mit einem Antispast oder Choriamb in ein und demselben Kolon verbundenen Diiambus und des mit einem Ionicus a maiore oder a minore in derselben Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. – ◡ ◡ –, ◡ – ◡̄ – ‖ oder ◡ – – ◡, ◡ – ◡̄ ◡ ‖ ◡ – ◡̄ –, ◡ ◡ – –, sondern auch einem rein trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem κῶλον μικτόν zu einem Verse zusammengeschlossen ist, z. B. – ◡ ◡ –, ◡ – ◡ – | – ◡̄ – ◡, – ◡ –.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polyschematismus. Hephästion sagt in seinem Capitel von den Polyschematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das κῶλον Γλυκώνειον

a. – ◡ – ◡, ◡ – ◡ – (ἀντισπαστικὸν μικτόν)

in der Weise als πολυσχημάτιστον gebildet hätten, dass sie dasselbe in

b. – ◡ – ◡, – ◡ ◡ – (ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν)

verwandelten. Aus den von Hephästion angeführten Beispielen geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichischer oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wurden: seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die beiden verwandten Formen *a* und *b* (*a* mit dem Dactylus an zweiter, *b* mit dem Dactylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Namen

Γλυκώνειον führten und dass die Metriker die am frühesten und häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastische *a*) als die normale, die andere (die epichoriambische Form *b*) als die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich eine antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei den Tragikern nachweisen, z. B.

Phil. 1123 πόντος θινὸς ἐφήμενος — Hel. 1487 ὦ πταναὶ δολιχαύχενες
1147 ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει — 1504 ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων.

Jener Satz Hephästions, dass das antispastische Glykoneion eine polyschematische Umwandlung in ein δίμετρον ἐπιχοριαμβικόν erfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in Verbindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass es eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Diiambus des antispastischen Glykoneums bei antistrophischer oder stichischer Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass diese Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematischen Umformungen gehöre, wie die illegitime (παρὰ τάξιν) geschehende Vertauschung des Trochäus oder Iambus mit dem Spondeus. Auf einen solchen Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschiedenheit die Scholien zu unserer Stelle des Hephästion; sie gewähren uns nämlich den in Hephästions Encheiridion selber nicht vorkommenden Terminus technicus für diese polyschematische Erscheinung „ὑπερτίθεσθαι τὴν συλλαβήν", welcher von ihnen mit derselben Consequenz festgehalten ist, wie bei dem illegitimen Spondeus der Terminus technicus „παρὰ τάξιν". Sie sagen p. 212, 24 von der Reihe ‒ ‒ ‒ ⏑, ⏑ ‒ ⏑ ‒: ὑ π ε ρ τ ι θ ε μ έ ν ο υ γὰρ τοῦ τῆς μακρᾶς χρόνου ἐν τῇ ἰαμβικῇ (sc. βάσει; libb.: τῷ ἰαμβικῷ), γίνεται τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα, d. h. die erste Länge des Diiambus wird über die erste Kürze desselben transponirt und dadurch entsteht aus dem Diiambus der Choriamb. Ibid. 212, 26 ὁ γὰρ διίαμβος ὑ π ε ρ θ ε ὶ ς τὴν ἐν πρώτῃ (sc. βάσει) συλλαβὴν μακρὰν ποιεῖ τὸ χοριαμβικόν. Ibid. 213, 23 ὑ π ε ρ θ(ε μ)έ ν(ης) [libb. ὑπερθεν] τῆς ἐν τῷ ἰαμβικῷ μακρᾶς εἰς τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα.*)

*) Man ist seit G. Hermann gewohnt, in den „polyschematischen" Metren wie sonst so vielfach in der Tradition der Metriker eine nichtssagende Nomenclatur zu sehen, und hat sie deshalb fast gänzlich unbeachtet gelassen. Und doch ist diese Kategorie ebenso wie die der Dikatalexis, Brachykatalexis u. s. w. wieder hervorzuziehen und weiter zu verfolgen. Hätte dies Hermann gethan, so wäre er seiner unglücklichen Erfindung der „Basis" überhoben gewesen.

§ 59.

Bildungsgesetze und Rhythmus der μέτρα μικτά.

1. Primäre Form der Reihen.

Tetrapodieen.

1. Die thetische Tetrapodie (d. i. mit der θέcιc beginnend). Am häufigsten enthält sie nur Einen Dactylus; der gewöhnliche Ausgang ist der katalektische:

a. – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ 1stes Glykoneion akat.
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – 1stes Glykoneion katal.
b. – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ 2tes Glykoneion akat.
– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – 2tes Glykoneion katal.
c. – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ 3tes Glykoneion akat.
– ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – 3tes Glykoneion katal.

Von den katalektischen Formen ist wiederum diejenige am häufigsten angewandt, welche den Dactylus an zweiter Stelle hat. Sie führt bei den Metrikern den Namen Glykoneion. Wir haben S. 716 die Stelle Hephästions besprochen, wo der Name Glykoneion auch auf die katalektische Reihe *c* (mit Dactylus an dritter Stelle) ausgedehnt ist. Wir dürfen uns nach diesem Vorgange erlauben, denselben für alle drei katalektischen Reihen zu gebrauchen: erstes Glykoneion, zweites Glykoneion, drittes Glykoneion, je nachdem sich der Dactylus an erster, zweiter, dritter Stelle befindet. Für die entsprechenden vollständigen (mit der ἄρcιc-Silbe auslautenden) müssen wir uns der Nomenclatur erstes, zweites, drittes akatalektisches Glykoneion bedienen (nicht hyperkatalektisch, denn die Reihe ist ja in der That keine hyperkatalektische, sondern akatalektische Tetrapodie).

Enthält die Tetrapodie zwei Dactylen, so hat sie eine der beiden Formen

d. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ dactyl.-logaöd. Tetrap. akat.
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – dactyl.-logaöd. Tetrap. katal.
e. – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ dactyl.-äol. Tetrap. akat.
– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – dactyl.-äol. Tetrap. katal.

Die Reihe *d* ist als dactylisch-logaödische, die Reihe *e* als dactylisch-äolische Tetrapodie zu bezeichnen. S. § 32. Die erstere hat die beiden Dactylen am Anfange, die letztere in der Mitte. — Die Verbindung

– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑,

in welcher zwei Dactylen durch einen Trochäus getrennt sind, ist ausserordentlich selten; wo sie vorkommt, wie Nem. 2, 5, scheint sie nicht eine einheitliche tetrapodische Reihe, sondern zwei selbstständige dipodische Reihen zu bilden. — Eine gemischte Tetrapodie mit drei Dactylen kann nur die Form haben

– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑,

d. i. eine dactylisch-äolische Tetrapodie mit dactylischem Auslaut (eine bei den lesbischen Dichtern nicht seltene Nebenform von *e*). Die umgekehrte Verbindung (drei Dactylen mit einem schliessenden Trochäus)

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

bildet so wenig eine dactylisch-trochäische Mischung wie der auf den Trochäus auslautende epische Vers.

2. Die **anakrusische Tetrapodie** beginnt gewöhnlich mit einer einsilbigen ἄρcιc, selten mit einer Doppelkürze. In beiden Fällen sind die in ihr enthaltenen Tactformen Anapäste und Iamben und ist sie als anapästisch-iambisches μικτόν zu bezeichnen. Natürlich darf man sich gestatten, sie der Theorie nach als eine durch vorausgesetzten schwachen Tacttheil erweiterte dactylisch-trochäische Reihe aufzufassen. Die katalektische dactylisch-trochäische Tetrapodie wird durch Anakrusis zur **akatalektischen anapästisch-iambischen**:

(*a*. ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –?) anakrusisches 1stes Glykoneion.
b. ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – anakrusisches 2tes Glykoneion.
c. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – anakrusisches 3tes Glykoneion.

Diese Reihen sind passend als anakrusisches erstes, zweites, drittes Glykoneion zu bezeichnen, das erste von ihnen (*a*) scheint aber nicht vorzukommen. Die oben mit *d* bezeichnete katalektische Reihe wird durch Anakrusis zur akatalektischen anapästisch-logaödischen Tetrapodie

d. ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – anapästisch-logaödische Tetrapodie;

eine analoge von *e* ausgehende Bildung ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – scheint nicht vorzukommen.

Sind die akatalektischen dactylisch-trochäischen Tetrapodieen durch Anakrusis erweitert, so ergeben sich die gar nicht selten vorkommenden **hyperkatalektisch-anapästisch-iambischen** Tetrapodieen:

a. ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ anakrus. 1stes Glykon. hyperk.
b. ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ anakrus. 2tes Glykon. hyperk.

c. ◡ – ◡ – ◡ – ◡◡ – ◡ anakrus. 3tes Glykon. Hyperk.
d. ◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡ – ◡ logaöd.-anap. Tetrap. hyperk.

Man kann diese Reihen auch als katalektische anapästisch-iambische Pentapodieen bezeichnen, denn dem Rhythmus nach können sie auch diese Bedeutung haben, doch ist es im einzelnen schwer zu sagen, in welchem Falle sie hyperkatalektische Tetrapodieen, in welchem katalektische Pentapodieen sind.

Mit anakrusischer Doppelkürze erweitert kommen folgende Bildungen vor:

a. ◡◡ – ◡◡ – ◡ – ◡ – ◡ Isth. 6 (7), 1 ep. 4.
c. ◡̄◡ – ◡ – ◡ – ◡◡ – Isth. 7 (8).
d. ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡ – Py. 2, 4.

Hierher ist auch die hyperkatalektisch-protanapästische Tetrapodie zu rechnen, welche blos im Anlaute, aber nicht im Inlaute ein Anapäst hat

◡◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2.

Tripodieen.

1. Die **thetische Tripodie** kommt nur in zwei Formen vor, mit einem Dactylus an erster oder an zweiter Stelle:

a. – ◡◡ – ◡ – ◡ 1stes Pherekrateion akat.
– ◡◡ – ◡ – 1stes Pherekrateion katal.
b. – ◡ – ◡◡ – ◡ 2tes Pherekrateion akat.
– ◡ – ◡◡ – 2tes Pherekrateion katal.

Die Reihe *b* wird bei akatalektischem Ausgange Pherekrateion genannt. Dieser Name lässt sich in analoger Weise wie oben der Name Glykoneion auch auf die akatalektische Reihe *a* und ebenso auch auf die beiden katalektischen Formen übertragen: akatalektisches und katalektisches erstes und zweites Pherekrateion, je nach der Stelle des Dactylus.

2. Die **anakrusische Tripodie**. Wird das katalektische Pherekrateion durch Auftact erweitert, so ist die sich hierdurch ergebende anakrusische Tripodie eine **akatalektische**:

a. ◡ – ◡◡ – ◡ – gemischtes 1stes Prosodiakon
◡◡ – ◡◡ – ◡ – Ol. 9, 1. Py. 2, 4.
b. ◡ – ◡ – ◡◡ – gemischtes 2tes Prosodiakon.
◡◡ – ◡ – ◡◡ – Ol. 1 ep. 5. Ol. 4, 1.

Da die im Inlaute ungemischte Reihe dieser Art ◡ – ◡◡ – ◡◡ – den Namen Prosodiakon führt, so dürfen wir für die gemischten For-

men *a* und *b* die Namen erstes und zweites προσοδιακὸν μικτόν in Anspruch nehmen.

Tritt ein Auftact vor das akatalektische Pherekrateion, so ist die hierdurch entstehende anakrusische Tripodie eine hyperkatalektische:

a. ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ 1stes gemischtes Paroimiakon
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ Nem. 3, 8.
b. ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ 2tes gemischtes Paroimiakon.

Die ungemischte Reihe dieser Art ⏒ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ heisst Paroimiakon. Wir dürfen daher für *a* den Namen erstes παροιμιακὸν μικτόν, für *b* den Namen zweites παροιμιακὸν μικτόν gebrauchen.

Wie das ungemischte Paroimiakon dem wirklichen Rhythmus nach fast durchweg keine hyperkatalektische, sondern eine katalektische Tetrapodie ist, so müssen wir dies letztere Megethos auch für das gemischte Paroimiakon als das gewöhnliche voraussetzen:

⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑́
⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑́

Aber auch das gemischte Prosodiakon, sowie das akatalektische, ja selbst das katalektische Pherekrateion wird gleich den entsprechenden ungemischten Reihen häufig genug das rhythmische Megethos eines brachykatalektischen Dimetrons haben:

∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ Λ̇ oder ∸ ⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏒
∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ Λ̇
⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ Λ̇

Dipodieen.

1. Die thetische Dipodie kann nur die Form des sog. Adonion oder des Choriambs haben

a. ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑
b. ∸ ⏑⏑ ∸,

aber jede dieser Reihen kann nur als kyklisch-dactylische, nicht als gemischte dactylisch-trochäische Reihe angesehen werden.

2. Die anakrusische Dipodie gestattet zunächst zwei Formen, welche als kyklische Anapästika bezeichnet werden müssen (die erste als katalektisches Prosodiakon)

a. ⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑
⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ Ol. 13, 1
b. ⏑ ∸ ⏑⏑ ∸

und zwei protanapästische Dipodieen (dies sind die einzigen wirklich gemischten Dipodieen, welche vorkommen können):

a. ⏑⏑⊥⏑⊥⏑
b. ⏑⏑⊥⏑⊥ Ol. 13, 5.

Die hyperkatalektischen (⏑⊥⏑⏑⊥⏑ und ⏑⏑⊥⏑⊥⏑) können das Megethos einer brachykatalektischen Tripodie haben.

Pentapodieen und Hexapodieen.

Da die gemischten Reihen den iambischen und trochäischen, den kyklisch-dactylischen und kyklisch-anapästischen im Rhythmus gleich stehen, so lässt sich ihr Megethos bis zur Pentapodie und Hexapodie ausdehnen.

Die nur Einen kyklischen Tact enthaltende Pentapodie kann diesen an einer jeden der vier ersten Stellen haben:

⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Isth. 6, 2.
⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ Phalaikeion hendekasyllabon
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ Sapphikon hendekasyllabon
⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Alkaikon hendekasyllabon
⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ Alkaikon dodekasyllabon
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Py. 11, 3
– ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Ol. 9 ep. 8;

mit mehreren kyklischen Tacten:

⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ Praxilleion
⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ } Archebuleion.
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ }

Von diesen können die hyperkatalektischen (das Alkaikon dodekasyllabon und das Archebuleion) natürlich auch das rhythmische Megethos einer Hexapodie haben, es kann dies auch bei den akatalektischen und den katalektischen der Fall sein (sie sind dann brachykatalektische Hexapodieen). Die Schwierigkeit, den wirklichen rhythmischen Umfang zu bestimmen, wird noch dadurch vergrössert, weil die mit zwei Trochäen oder drei Iamben anlautenden auch eine Vereinigung von einer Dipodie und Tripodie (resp. Tetrapodie) sein können.

Gering ist die Zahl der Reihen, welche sich durch die Zahl der πόδες als gemischte Hexapodieen darstellen, z. B. ausser den oben angeführten hyperkatalektischen Pentapodieen

– ⊥ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥
– ⏑ – ⏑⏑⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – Isth. 7 (8)
– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – Isth. 6 (7), 1
– – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – –;

aber auch hier ist man nicht sicher, ob nicht Verbindungen von einer Dipodie und einer Tetrapodie, oder von drei Dipodieen, oder von zwei Tripodieen vorliegen. Im allgemeinen haben die Alten für gemischte Hexapodieen (Trimeter) keine besondere Vorliebe, und es lässt sich leicht bemerken, dass Pindar wie die Tragiker in ihren gemischten dactylo-trochäischen Strophen zum Ausdrucke einer hexapodischen Reihe sich gern einer ungemischten Bildung bedienten.

So ist denn bei der Pentapodie und Hexapodie der Reichthum der gemischten Formen weniger entwickelt als bei der Tetrapodie, denn einerseits sind diese Reihen überhaupt seltener als die Tetrapodie und Tripodie gebraucht, andererseits zeigt sich, dass die griechischen Dichter keineswegs die hier durch die verschiedene Zahl und Stellung des kyklischen Tactes u. s. w. gegebenen Möglichkeiten der metrischen Formbildung erschöpft haben. Ueberhaupt beweist die metrische Kunst der Griechen im Gebrauche des gemischten Metrums eine fast bewunderungswürdige Mässigung; es sind immer nur wenige Reihen, die in den einzelnen Stilarten desselben vorwaltend gebraucht werden — bei Pindar etwa nur fünf —, während die übrigen Formen höchst secundär, fast ausnahmsweise vorkommen.

2. Inlautende Katalexis, asynartetische Bildung.

Von allen bisher behandelten Metren waren es die trochäischen Strophen der Tragödie, in welcher die κατάληξις εἰς συλλαβήν am häufigsten vorkam. Fast nicht minder häufig ist sie in den gemischten Metren. Nur ausnahmsweise wird die nur Einen Dactylus enthaltende gemischte Tetrapodie akatalektisch gebraucht, die akatalektischen Tripodieen sind in den meisten Fällen brachykatalektische Tetrapodieen. Daher kommt fast in jedem dikolischen Metrum, in welchem sich eine gemischte Tetrapodie mit einer zweiten Reihe vereinigt, neben der auslautenden auch eine inlautende Katalexis vor, und ein so entstandenes Tetrametron ist mithin ein δικατάληκτον und gehört als solches in die Klasse der Asynarteten.

– ◡ – ◡◡ – ◡ –   – ◡ – ◡◡ – –
– ◡◡ – ◡ – ◡ –   – ◡◡ – ◡ – –

Es darf uns nach § 24 u. 58 nicht befremden, dass die Metriker bei ihrer gegen den Rhythmus verstossenden viersilbigen Messung die

katalektischen Tetrapodieen mit Einem Dactylus als akatalektische auffassen und solche Verse wie die vorstehenden nur dann zu den Asynarteten zählen, wenn auf die anlautende gemischte Reihe eine alloiometrische Reihe, z. B. eine trochäische folgt

– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Sonst erkennen die Metriker asynartetische Bildungen nur in solchen dikolischen Versen, deren erste Reihe nicht die Zahl von 8 Silben enthält, z. B.

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ –   ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥
⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ –   ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ –

Wo mehr als zwei κῶλα in sprachlicher cυνάφεια verbunden sind, wird das Metron zum Hypermetron. Die trochäischen, iambischen, anapästischen, dactylischen Hypermetra ἐξ ὁμοίων, zu welch grosser Reihenzahl sie auch ausgedehnt werden mögen, haben nur im letzten κῶλον eine Katalexis, alle inlautenden Reihen sind akatalektisch. Werden dagegen gemischte Tetrapodieen zu tri-, tetra-, pentakolischen und längeren Hypermetra ausgedehnt, so können diese auch asynartetisch sein, d. h. die inlautenden Reihen ebenso wie die anlautende Reihe des gemischten Tetrametrons katalektisch ausgehen. Diese hypermetrische Bildung ist in der Strophencomposition, namentlich bei Strophen von einfacher, gleichmässiger Form ausserordentlich häufig.

Selten dagegen zeigt sich die Katalexis innerhalb der einzelnen gemischten Reihe. Die einzelne Reihe für sich betrachtet ist also gewöhnlich asynartetisch. Asynartetische Bildung der Reihe kommt noch am leichtesten beim thetisch oder anakrusisch anlautenden ersten Glykoneion vor:

– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –   ⏑̄ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
asynart. – ⏑⏑ – – ⏑ –   ⏑ – ⏑⏑ – – ⏑ –

aber selbst bei Pindar sind diese asynartetischen Formen nicht gerade häufig.

Als eine asynartetische Bildung von besonderer Eigenthümlichkeit sind die Tetrametra oder Hypermetra zu nennen, welche blos in ihrer schliessenden Reihe, bisweilen auch in ihrer anlautenden Reihe gemischt sind, während die übrigen Elemente aus katalektischen dactylischen Dipodieen bestehen:

a. – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ – ⏑ – –
   – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑
b. – ⏓ – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ – ⏑ –.

Die Alten messen die Bildungen wie *b* als ἀναπαιστικά, die Bildungen *a* als Choriambika. Die Neueren nennen auch die Bildungen *b* choriambisch. Wenn man den Namen choriambisch als Bezeichnung eines Metrums beibehalten will, so sind es eben die vorliegenden Metra, für welche derselbe nicht unpassend ist; man muss dann aber wohl festhalten, dass nicht der schliessende Ausgang ein χοριαμβικόν ist, sondern blos die ihm vorausgehenden katalektischen dactylischen Dipodieen. In *b* ist nur Ein Choriambus, nicht zwei, denn die anslautenden vier Silben – ⏓ – ⏑⏑ – bilden ebenso wenig einen Choriambus wie die entsprechenden Silben des elegischen Hemistichiums – ⏑⏑ | – ⏑⏑ –. Dem Metron

– ⏓ ⏑⏑ –   ⏑⏑ ⏑

gebührt in keiner Weise die Bezeichnung choriambisch, denn es kommt in ihm kein Choriambus vor.

3. Auflösung und Zusammenziehung.

Die lesbischen Erotiker, in deren Poesie die gemischten Metra bereits zum allerbeliebtesten und häufigsten Maasse geworden sind, kennen weder Zusammenziehung noch Auflösung; nicht blos die Dactylen und Anapäste, sondern auch die Iamben und Trochäen bewahren sie durchweg in ihrer Primärform. Auch für die den gemischten Reihen und Versen in der Strophe hinzugemischten iambischen und trochäischen Reihen wird keine Auflösung angewandt.

Anakreon ist der erste, welcher in einem gemischten Metrum auflöst und den kyklischen Dactylus zum Proceleusmaticus macht, aber sichtlich will er hierdurch einen besonderen Effect erreichen, weshalb man die Auflösung keineswegs als allgemeines Gesetz der Anakreontischen μικτά hinstellen kann, fr. 24:

⏑⏑ ⏑⏑ –   – ⏑⏑ –   – ⏑⏑ – ⏑ – –

Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις
διὰ τὸν Ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶν.

Erst Simonides, Corinna und Pindar führen für die in den gemischten Reihen vorkommenden Trochäen und Iamben, noch mehr

aber für die Trochäen und Iamben der mit ihnen verbundenen rein trochäischen und rein iambischen Reihen die volle Freiheit der Auflösung ein. Vielleicht war ihnen hierin Lasos schon vorangegangen (S. 292). Die meisten der den κῶλα μικτά zugesellten trochäischen und iambischen καθαρά enthalten je eine oder zwei Auflösungen, am häufigsten ist (namentlich im κῶλον μικτόν selber) der anlautende Trochäus der Reihe aufgelöst. Simonides scheint bei weitem nicht diese Vorliebe Pindars für die Auflösung gehabt zu haben. Die Dramatiker sind selbst noch maasshaltiger als Pindar in der Auflösung, bei Aristophanes ist sie so gut wie ganz ausgeschlossen, so dass dieser etwa wieder auf dem Standpuncte Anakreons steht.

Den kyklischen Tact der μικτά aufzulösen hat selbst Pindar möglichst vermieden: nur etwa drei sichere Beispiele eines für den Dactylus stehenden Proceleusmaticus lassen sich bei ihm nachweisen. Ebenso selten und keineswegs überall gesichert ist die Contraction des kyklischen Tactes zum Spondeus, aber sie gänzlich in Abrede zu stellen ist nicht möglich. Vgl. § 61. 62.

4. Irrationale Spondeen.

In den iambischen und trochäischen μέτρα καθαρά kann der schwache Tacttheil eines an ungerader Stelle befindlichen Iambus und eines an gerader Stelle befindlichen Trochäus statt der Kürze durch die Länge ausgedrückt, auch die schliessende ἄρσις jedweder Reihe ἀδιάφορος sein, aber niemals die vorletzte und vorvorletzte Silbe der Reihe.

Da die gemischten Reihen den rein iambischen und trochäischen im Rhythmus gleich stehen, so können die in ihnen vorkommenden Iamben und Trochäen an derselben Stelle eine lange ἄρσις haben oder, was dasselbe ist, mit dem Spondeus vertauscht werden, an welchen die rein-iambische oder trochäische Reihe ihn zulassen würde. Also nach Analogie von

⏓ – ◡ – ⏓ – ◡ – ⏓ und
– ◡ – ⏓ – ◡ – ◡ – ⏓
auch – ◡◡ – ⏓ – ◡ – χαλκοκρότων ἵππων κτύπος Equit. 552
– ◡ – ⏓ – ◡◡ – προστρόπαιον τῆς πόλεως Eupol. Bapt.
– ◡◡ – ◡◡ – ◡ – ⏓ Κωραλίω ποτάμω παρ' ὄχθαις Alc.
⏓ – ◡◡ – ◡ – ◡ – ⏓ πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα Sapph.
⏓ – ◡ – ⏓ – ◡◡ – ◡ – ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Διός Alc.
– ◡ – ⏓ – ◡◡ – ◡ – ⏓ χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι Alc.

Lang kann also sein 1) die einsilbige ἄρσις vor der ersten und nach der letzten θέσις der gemischten Reihe (d. h. die einsilbige Anakrusis und der einsilbige auslautende schwache Tacttheil). Die Länge statt der Kürze ist hier gerade so häufig wie in reinen iambischen und trochäischen Reihen.

2) die einsilbige ἄρσις hinter der zweiten θέσις der Reihe: dann erscheint statt des an zweiter Stelle stehenden Trochäus oder des an dritter Stelle stehenden Iambus ein Spondeus. Hierbei ist indess zu bemerken, dass die einsilbige ἄρσις hinter der zweiten θέσις gewöhnlich nur dann die Verlängerung zulässt, wenn auch die ihr vorausgehende ἄρσις eine einsilbige ist wie in – ⏑ – ⏒ – ⏑⏑ – und ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ –, sehr selten aber nur dann, wenn die ihr vorausgehende ἄρσις eine zweisilbige ist wie in – ⏑⏑ – ⏒ – ⏑ –.

Dagegen verstossen die gemischten Reihen

a. –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –
b. ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –
c. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏒ –
d. –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏒ – ⏑

in Beziehung auf ihre lange ἄρσις gegen das Gesetz der iambischen und trochäischen Reihen, denn der Spondeus in *a* steht anstatt eines an ungerader Stelle befindlichen Trochäus, der Spondeus in *b* steht anstatt eines an gerader Stelle befindlichen Iambus, die ἀδιάφορος in *c* ist eine vorletzte, die ἀδιάφορος in *d* ist eine vorvorletzte Silbe der Reihe.

Nun ist aber gerade der gegen das Gesetz der iambischen und trochäischen Reihen verstossende Spondeus — der σπονδεῖος παρὰ τάξιν λαμβανόμενος wie die Metriker sagen S. 716 — in den gemischten Reihen eine zum Theil sehr häufige Erscheinung. Sehr häufig nämlich ist er im Eingange der gemischten Reihe wie in den vorstehenden Reihen *a* und *b*, selten dagegen im Ausgange der Reihe wie in *c* und *d*.

Dieser σπονδεῖος παρὰ τάξιν προσλαμβανόμενος kann von den gemischten Reihen auch auf eine mit ihnen verbundene rein iambische oder trochäische übertragen werden, sei es, dass dieselbe sich mit der gemischten zu einem Verse vereinigt, sei es, dass sie als selbstständiger Vers in einer gemischten Strophe vorkommt:

a. –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
b. ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
c. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́
d. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑

I. Der illegitime Spondens im Ausgange der gemischten und der mit ihnen verbundenen trochäischen und iambischen Reihen ist, wie gesagt, eine seltene Erscheinung; mit Sicherheit lasst er sich erst bei den späteren Dramatikern (noch nicht bei Aeschylus) nachweisen. Hephästion führt nur ein einziges Beispiel dieser Art auf aus Eupolis Astrateutoi p. 55, nämlich das erste Glykoneion

–́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́

ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρ' ἤδη . . . im stichischen Wechsel mit εἰ δυνατόν, καὶ μή τι μεῖζον . . . Diese Lesart δεῦρ' ἤδη stand wenigstens in dem Texte des Eupolis, welchen Hephästion zur Hand hatte („πολυσχημάτιστον αὐτὸ πεποιήκασιν οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς . . . παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις"). Hermann corrigirt δεῦρο δή. Ganz analog ist der Spondeus im Ausgange des zweiten Glykoneions

– ⏑ – ⏑⏑ – ⏒ –

Philoct. 1128 ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλον und 1151 τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν (man braucht nicht ἀκμάν zu corrigiren). Eur. Electr. 122 und 137. Hippol. 741 und 751. Ion 466 und 486, vgl. Hiket. 994 und 1016. Ferner in dem katalektischen Sapphikon

– ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏒ –

Bacch. 867 ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς und 887 αὔξοντας σὺν μαινομένᾳ δόξᾳ. — In dem katalektischen Phalaikeion

⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ –

Philoct. 208 βαρεῖα τηλόθεν αὐλὰ | τρισάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ und 207 ἢ ναὸς ἄξενον αὐγά|ζων ὅρμον προβοᾷ τι γὰρ δεινόν. — Eine analog mit spondeischem Ausgange gebildete iambische Reihe ist

⏑ –́⏑⏑ ⏑ –́ ⏒ –

Trach. 846 ἤ που ὀλοὰ στένει und 857 ἃ τότε θοὰν νύμφαν, analog dem katalektischen Pherekrateion

–́ ⏑⏑ –́ ⏒ –́

Philoct. 177 ὦ παλάμαι θνητῶν und 188 ἁ δ' ἀθυρόςτομος. — Man hat zwar in allen diesen Fällen die Länge wegzucorrigiren gesucht, aber ein Grund dazu ist in der That nicht vorhanden. Noch viel zahlreicher sind die Fälle, wo sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe der in Rede stehende Ausgang ⏑́ – ⏑́ statt ⏑́ ⏑ ⏑́ vorkommt, vgl. § 62.

II. Der illegitime Spondeus im Eingange der gemischten und der mit ihnen verbundenen trochäischen und iambischen Reihen. Er steht hier anstatt des an erster Stelle stehenden Trochäus oder des an zweiter Stelle stehenden Spondeus, und in beiden Fällen ist es die auf die erste θέcιc der Reihe folgende einsilbige ἄρcιc, welche die Verlängerung erleidet. Bei Alcäus und Sappho tritt diese Verlängerung nur dann ein, wenn die nächstfolgende ἄρcιc der Reihe eine zweisilbige ist, also in dactylisch-äolischen Reihen

– ⏑̄ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ . . .

ψαύην δ' οὐ δοκίμοιμ' ὀράνω δύcι πάχεcιν Sapph. im stichischen Wechsel mit ἠρομαν μὲν ἐγὼ cέθεν Ἄτθι πάλαι ποκά, und in zweiten Glykoneen und Pherekrateen

⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑

ἀρθεὶc δηὖτ' ἀπὸ λευκάδοc Sapph., πλέκταιc ἀμπ' ἀπαλᾷ δέρᾳ Sapph., ἐλθόντ' ἐξ ὠράνω Sapph. Dagegen haben die lesbischen Dichter niemals die hinter der ersten θέcιc stehende einsilbige ἄρcιc verlängert, wenn die zunächst darauf folgende ἄρcιc der Reihe eine einsilbige ist, also haben sie niemals ein Sapphikon oder Alkaikon hendekasyllabon in folgender Form:

⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑
⏑ ⏑́ ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́,

sondern haben hier hinter der ersten θέcιc stets eine Kürze.

Der weitere Fortschritt der Metrik bei den chorischen Lyrikern und Dramatikern lässt die Verlängerung der auf die erste θέcιc folgenden einsilbigen ἄρcιc in allen Arten der gemischten Reihen zu, es mag der nächste Tact der Reihe eine einsilbige oder zweisilbige ἄρcιc haben, und wendet dieselbe Freiheit auch in den mit gemischten Reihen verbundenen rein trochäischen und iambischen an. Fassen wir diese Freiheit der Verlängerung mit der S. 726 besprochenen Art der Verlängerung, welche der Norm der reinen Iamben und Trochäen folgt, zusammen, so ergibt sich, dass von Pindar und Simonides an eine jede der ersten

und zweiten θέcιc der Reihe vorausgehende und nachfolgende einsilbige ἄρcιc die Verlängerung zulässt:

⏓ –́ ⏓ –́ . . . .
⏓ –́ ⏓ –́ ⏓ –́ . . . . . .

daher kann Pindar und die Tragödie, dem Gebrauche des Alcäus und der Sappho zuwider, die zweite ἄρcιc des Alkaikon hendekasyllabon und die erste ἄρcιc des Sapphikon hendekasyllabon verlängern

⏓ –́ – –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́
ἓν ἀνδρῶν, ἓν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶc Nem. 6, 1
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέν | . . . Antig. 857
–́ – –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
προὔχει καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον Philoct. 138.

In Py. 8 ep. 8

⏓ –́ ⏓ –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

hat Pindar bei der antistrophischen Responsion die anlautende ἄρcιc jedesmal verlängert, zweimal die zweite und dritte ἄρcιc zugleich kurz gebraucht:

v. 60 Πηλεῖ τε κἀγαθῷ Τελαμῶνι cύν τ' Ἀχιλλεῖ = v. 100,

einmal blos die dritte ἄρcιc kurz gelassen:

v. 80 νίκαις τριccαῖc Ἀριcτόμενεc δάμαccαc ἔργῳ,

zweimal zugleich alle drei ersten ἄρcειc verlängert:

v. 40 υἱοὺc Θήβαc αἰνίξατε παρμένονταc αἰχμᾷ = v. 20.

Im allgemeinen lässt sich sagen, dass die Verlängerung der nach der zweiten θέcιc stehenden einsilbigen ἄρcιc dann am häufigsten ist, wenn auch zugleich die auf die erste θέcιc folgende einsilbige ἄρcιc verlängert ist.

Beispiele für die analoge Verlängerung in den mit den gemischten Reihen verbundenen trochäischen und iambischen gewähren bei den Komikern die μέτρα Κρατίνεια und Εὐπολίδεια:

– ⏑⏑ – ⏓ – ⏑ –   ⏑ ⏓ – ⏓ – ⏑ –
– ⏓ – ⏓ – ⏑⏑ –   – ⏓ – ⏓ – ⏑ –

ἄνδρεc ἑταῖροι δευρ' ἤδη | τὴν γνώμην προcίcχετε
εἰ δυνατόν, καὶ μή τι μεῖζον πράττουcα τυγχάνει.
ἡττηθεὶc οὐκ ἄξιοc ὢν· | ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι.
ξυνόντεc γνώμαc ἑτέρων | μετεβάλλοντο τοὺc τρόπουc Vesp. 1460.

Bei Simonides fr. 1

⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑

ἐβόμβηcεν θάλαccα, antistrophisch respondirend mit ἀποτρέπουcα κῆραc.

Pindar wendet die in der zweiten Hälfte des Kratineion erscheinende Bildung in Py. 8, 6 an

παρ' αἶσαν ἐξερεθίζων. κέρδος δὲ φίλτατον, vorausgesetzt, dass die bisherige (Böckhsche) Reihenabtheilung hier die richtige ist. Vielleicht gehörten hierher auch die Verse

Py 7 ep. 2

und

Ol. 4 ep. 4

der letztere gebildet wie

Py 8 ep. 6.

Dem oben angeführten Simonideischen Iambikon entspricht genau der Euripideische

Hecub. 449 κληθεῖς' ἀφίξομαι und 460 πτόρθους Λατοῖ φίλᾳ. Derselbe παρὰ τάξιν gebrauchte Spondeus iambischer Reihen findet auch in einigen gemischten Strophen der Tragödie statt, wo die Responsion keine συλλαβὴ ἀδιάφορος darbietet, wie Trachin. 846.

G. Hermann glaubt, diese einen illegitimen Spondeus enthaltenden iambischen und trochäischen Reihen hätten bei den Metrikern den Namen ἰσχιορρῶγα oder ἰσχιορρωγικά. Dieser Name wird aber blos für den Choliamb gebrbraucht (tract. Harlej. p. 323 Gaisf. Tzetz. de metr. Anecd. Oxon. Cram. 3 p. 310). Die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Reihen gehören nach der Nomenclatur der Metriker gleich den analog gebildeten gemischten Reihen, unter denen sie vorkommen, zu denjenigen πολυσχηματιστα, welche einen Spondeus παρὰ τάξιν haben.

Dass alle Spondeen, von denen hier die Rede war, dem Rhythmus nach genau dieselben sind, wie die in den reinen Iambika und Trochaika vorkommenden, also nach Aristoxenus' Messung eine rationale 2-zeitige θέσις und eine irrationale $1\frac{1}{2}$-zeitige ἄρσις haben, wird aus der im Zusammenhange zu besprechenden Partie der Aristideischen Rhythmik, in welcher die gemischten Reihen behandelt werden, als völlig gesicherte Thatsache sich ergeben.

5. Die Hyperthesis.

Die Hyperthesis als die zweite Art der poly ematischen Bildungsfreiheit ist ein von den metrischen Quelle iberlieferter

Begriff, an welchem wir durchaus festhalten müssen. Es sind zwei Arten der Hyperthesis zu unterscheiden, 1) die bei stichischer oder antistrophischer Repetition (Responsion) vorkommende Umstellung zweier benachbarten Silben, der Länge und der Kürze, 2) die bei stichischer oder antistrophischer Repetition vorkommende Umstellung zweier Tacte, des dreisilbigen kyklischen und des zweisilbigen Tactes. Die fragmentarischen Nachrichten der Alten reden nur von diesem zweiten Falle, den wir deshalb zuerst zu erörtern haben.

1. Die Hyperthesis des kyklischen und nichtkyklischen (trochäischen, iambischen) Tactes. Am häufigsten wechselt ein zweites und drittes Glykoneion

– ◡ – ◡◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡◡ –

d. h. der strophische Vers hat den kyklischen Dactylus an zweiter, der antistrophische an dritter Stelle oder umgekehrt. Da die Metriker diese Reihen nach viersilbigen πόδες abtheilen, so nehmen sie auch in diesem Falle eine Hyperthesis der Silben an: der auslautende Diiamb in – ◡ – ◡, ◡ – ◡ – hat bei der antistrophischen Responsion die Stellung seiner beiden ersten Silben vertauscht, der erste Iambus ist zum Trochäus geworden ◡ – ◡ – zu – ◡◡ –. Die Beispiele aus den Tragikern (denn nur bei diesen kommt die in Rede stehende Hyperthesis vor) sind:

Philoct. 1123: πόντου θινὸς ἐφήμενος und 1147 ἔθνη θηρῶν, οὓς ὅδ' ἔχει. | Helen. 1487 ὦ πταναὶ δολιχαύχενες und 1504 ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων. 1460 und 1474 (?). | Eurip. Electr. 148 χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον und 165 Αἰγίςθου λώβαν θεμένα. | 146 διέπομαι κατὰ μὲν φίλαν und 163 δέξατ' οὐδ' ἐπὶ στεφάνοις. Mehrere andere Beispiele Electr. 167—189. Iphig. Taur. 421 πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας (wo die Umstellung πέτρας τ. συνδρομ. unnöthig ist) und 439 εἴθ' εὐχαῖσιν δεσποσύνοις. | 1097 ποθοῦς' Ἄρτεμιν λοχίαν und 1114 θεᾶς ἀμφίπολον κόραν. | Phoeniss. 208 Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά|τᾳ πλεύσασα περιρρύτων und 220 ἴσα δ' ἀγάλμασι χρυσοτεύ|κτοις Φοίβῳ λάτρις γενόμαν. | 210 ὑπὲρ ἀκαρπίστων πεδίων und 222 ἔτι δὲ Κασταλίας ὕδωρ.

Ein zweites und drittes Glykoneion mit Anakrusis wechselt Helen. 1481.

Der Wechsel eines ersten und zweiten Glykoneions kommt bei Anakreon und Aristophanes vor:

– ◡◡ – ◡ – ◡ –
– ◡ – ◡◡ – ◡ –

Vesp. 531 μὴ κατὰ τὸν νεανίαν und 636 ὡς δὲ παντ' ἐπελήλυθεν. Anakr. 21, 1 . . . ξαν|θῇ δέ γ' Εὐρυπύλῃ μέλει, 6 ἀσπίδος ἀρτοπώλισιν. Sowohl in dem Aristophaneischen wie in dem Anakreonteischen Canticum kommen auch noch andere hyperthetische Freiheiten vor; der Versuch, eine genaue Responsion herzustellen (ὡς δ' ἐπὶ πάντ' ἐλήλυθεν), ist sicherlich unnöthig.

Die Responsion eines ersten und zweiten Pherekrateions und eines ersten und zweiten παροιμιακὸν μικτόν

– ◡◡ – ◡ – (◡)   ◡ – ◡◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡◡ – (◡)   ◡ – ◡ – ◡◡ – ◡

Oed. Col. 511 ὅμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι und 523 τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν. | Eur. Electr. 169 ἔμολέ τις ἔμολεν γα|λακτοπότας ἀνὴρ und 192 χρυσέα τε χάρισιν προς|θήματ' ἀγλαΐας. Aristoph. inc. 7 στρώμμασι παννυχίζων | τὴν δέσποιναν ἐρείδεις, vielleicht Sappho fr. 51, 4 κἄλειβον ἀρά|σαντο δὲ πάμπαν ἔσλα und 3 κῆνοι δ' ἄρα πάν|τες καρχήσιά τ' ἦχον.

Etwas anderes ist es, wenn in der handschriftlichen Ueberlieferung eine gemischte Reihe mit Einem kyklischen Tacte, einem λογαοιδικὸν πρὸς δυσίν (mit zwei kyklischen Tacten) respondirt. Da dies nicht unter die Kategorie der Hyperthesis fällt und ausserdem nur sehr isolirt vorkommt, so ist hier wahrscheinlich zu emendiren:

Iphig. Taur. 1092 εὐξύνετον ξυνέτοις βοάν und 1109 ὀλομένων ἐν ναυσὶν ἔβαν. | Hiket. 993 λαμπάδ' ἵν' ὠκυθόαι νύμφαι und 1015 εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὁρ|μάσω . . . | Iphig. Taur. 1129 κέλαδον ἑπτατόνου λύρας (ἑπτ. κέλ. G. Hermann) und 1144 παρθένος εὐδοκίμων γάμων (πάροχος Nauck).

II. Die Hyperthesis der Länge und Kürze. In dem vorausgehenden Falle der Hyperthesis waren es zwei benachbarte Tacte, welche in der Responsion geändert wurden, in diesem zweiten Falle ist gewöhnlich nur ein einziger Tact der Reihe verändert.

Bei der Repetition der gemischten Reihe kann ihr anlautender Trochäus in den Iambus übergehen. Diese Erscheinung ist fast so häufig als der oben besprochene Uebergang des anlautenden Trochäus in den irrationalen Spondeus. Gleich diesem tritt er bei den lesbischen Lyrikern nur dann ein, wenn der zweite Tact der Reihe ein kyklischer ist:

– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –

wechselt mit

⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ –

analog wie

– – – ⏑⏑ – ⏑ –,

aber nicht, wenn der folgende Tact ein Trochäus (oder Spondeus) ist, also nicht

⏑ – – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – –

ebenso wenig wie

– – – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – –.

Bei den Dramatikern aber kann auch in dem letzteren Falle im Anlaute der Reihe der Iambus an Stelle des Trochäus oder des für ihn stehenden Spondeus eintreten. Aber trotzdem, dass die Dramatiker die von Alcäus und Sappho eingehaltene Schranke überschreiten, kommt dennoch bei den letzteren innerhalb dieser Beschränkung der willkürliche Wechsel zwischen Trochäus, Iambus und Spondeus viel häufiger vor als bei den Dramatikern. Bei den Tragikern kann bei der Art der antistrophischen Gliederung ihrer Cantica ein und dieselbe Reihe immer nur einmal repetirt werden (Strophe und Antistrophe): die Responsion eines Trochäus und Spondeus ist häufig, ebenso häufig kommt der Wechsel zwischen Spondeus und Iambus vor, viel seltener der antistrophische Wechsel zwischen Trochäus und Iambus, z. B. Phil. 1125 γελᾷ μοῦ, χερὶ πάλλων und 1140 χῶρος οὐρεσιβώτας. Da bei den Tragikern Auflösung der trochäischen (iambischen) θέσις verstattet ist, so kann auch ein Wechsel zwischen Iambus und Tribrachys eintreten Helen. 1458 Γαλάνεια τάδ' εἴπῃ und 1472 τροχῷ ἀτέρμονι δίσκου. Bei den Komikern erscheint der Iambus an Stelle des Trochäus oder Spondeus blos im Metron Eupolideion:

ὁ σώφρων τε χὠ καταπύ|γων ἄριστ' ἠκουσάτην
εὐφράνας ὑμᾶς ἀποπέμπ' | οἴκαδ' ἄλλον ἄλλοσε.

Wie bei den Dramatikern der anlautende Spondeus von den gemischten Reihen auch auf die damit verbundenen trochäischen übertragen ist, so geschieht dies auch mit dem anlautenden Iambus. Doch findet sich dies nur in der trochäischen Tetrapodie der komischen Eupolideen und Kratineen, wie

⏑ –, – ⏑ – ⏑ –
statt – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
analog – – – ⏑ – ⏑ –

ὦ θεώμενοι κατερῶ | πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως Nub. 518.

ζητοῦς' ἦλθ' ἦν που 'πιτύχῃ | θεαταῖς οὕτω σοφοῖς Nub. 535.
ὃς μέγιστον ὄντα Κλέων | ἔπαις' ἐς τὴν γαστέρα Nub. 550.

Pindar, welcher in der Zulassung des Spondeus statt des anlautenden Trochäus mit den Dramatikern denselben Standpunct einhält, unterscheidet sich von ihnen sowohl wie von den subjectiven Lyrikern wesentlich darin, dass er niemals den Iambus im antistrophischen Wechsel statt eines anlautenden Trochäus oder Spondeus eintreten lässt. Es kommt häufig bei ihm vor, dass eine gemischte Reihe bei ihm mit dem Iambus statt des Trochäus anlautet, z. B. Ol. 1, 1

ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ
⏑ –, – ⏑⏑, – ⏑, –

aber dann wird der anlautende Iambus auch bei der Repetition dieser Reihe in den Antistrophen oder Ant-Epoden, es mögen ihrer so viel sein wie sie wollen, festgehalten, ohne dass ihm jemals ein Trochäus oder Spondeus entspricht. — Wie die Komiker den Iambus für den anlautenden Trochäus auch in einer mit der gemischten Reihe verbundenen trochäischen zugelassen haben (in den oben aus Aristophanes angeführten Eupolideen

⏑ – – ⏑ – ⏑ –
statt – ⏑ – ⏑ – ⏑ –),

ebenso muss ein gleiches auch bei Pindar angenommen werden. Ol. 1 στρ. schliesst mit den Versen

⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑⏑ –
⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Man könnte diese Verse auch für iambische Verse halten, hinter deren erster θέσις die ἄρσις unterdrückt ist, weil dergleichen Bildungen in den iambischen Strophen der Tragiker vorkommen. Aber wenigstens in dem ersten derselben zeigt sich die Erscheinung, dass die erste Länge aufgelöst ist, eine Erscheinung, die in jenen analogen Bildungen der Tragiker, wo die Länge eine dreizeitige ist, unerhört sein würde. Die Auflösung weist auf Zweisilbigkeit der Länge, es kann also hinter ihr keine unterdrückte ἄρσις anzunehmen sein. Mit Recht hat daher Böckh solche anscheinend iambische Verse in den gemischten Strophen Pindars von den eigentlichen Iamben geschieden, sie sind mit den Aristophaneischen πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως und ἔπαις' ἐς τὴν γαστέρα zu identificiren, d. h. es sind trochäische Reihen, welche

die polyschematische Freiheit haben, den anlautenden Trochäus in einen Iambus zu verwandeln.

2. Ein anlautender Dactylus wechselt in der antistrophischen Responsion der Reihe mit einem Amphibrachys: – ⏑⏑ mit ⏑ – ⏑. Dies geschieht in solchen gemischten Versen, welche nach den Metrikern choriambisch sind: von ihrem Standpuncte aus kann man also sagen, dass der Choriambus mit dem Diiambus wechselt. Es wechselt das Metrum

– ⏑⏑ –, – ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
a) mit ⏑ – ⏑ –, – ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
b) mit – ⏑⏑ –, ⏑ – ⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
c) mit – ⏑⏑ –, – ⏑⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –,

ferner das um eine anlautende Dipodie grössere Metrum

– ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
mit – ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –

und endlich das Metrum

– ⏑⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –
mit ⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –

dies kommt vor bei Anakreon, Aristophanes, selten in der Tragödie.

Anakr. 21, 6 νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀςπίδος, ἀρτοπώλιςιν, v. 12 νῦν δ' ἐπιβαίνει ςατινέων, χρύςεα φορέων καθέρματα, v. 13 πάις Κύκης, καὶ ςκιαδίςκην ἐλεφαντίνην φερεῖ. | Lysistr. 326 ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν ὑςτερόπους βοηθῶ und 340 ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μυςαρὰς γυναῖκας ἀνθρακεύειν. | Vesp. 526 νῦν δὲ τὸν ἐκ θἠμετέρου und 631 οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς. | Vesp. 527 γυμναςίου λέγειν τι δεῖ καινόν, ὅπως φανήςει und οὐδενὸς ἠκούςαμεν οὐδὲ ξυνετῶς λέγοντες. | Vesp. 536 οὗτος ἐθέλει κρατῆςαι und 641 ἡδόμενος λέγοντι. | Nub. 955 ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται ςοφίας und 1030 πρὸς οὖν τάδ', ὦ κομψοπρεπῆ μοῦςαν ἔχων. | Acharn. 1150 'Αντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν ξυγγραφῆ τὸν μελέων ποιητήν und 1162: τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κᾆθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο. | Oed. Col. 1138 μυρί' ἀπ' αἰςχρῶν ἀνατέλλονθ' ὅς ἐφ' ἡμῖν κάκ' ἐμήςατ', ὦ Ζεῦ und 1162 μηκέτι μηδενὸς κρατύνων ὅςα πέμπει βιόδωρος αἶα. |

Die beiden Fälle der zweiten Art der Hyperthesis, der antistrophische Wechsel des anlautenden Trochäus mit dem Iambus und des Choriambus mit dem Diiambus haben dies mit einander gemein, dass dieselbe Reihe bei der antistrophischen Repetition

das eine mal mit dem schweren, das andere mal mit dem leichten Taettheile beginnt. Dies ist von allen bisher betrachteten polyschematischen Freiheiten die allerauffallendste. Mag es auch schwer sein einzusehen, weshalb in den gemischten Reihen die irrationalen Spondeen „παρὰ τάξιν“ gestattet sind und weshalb dem Gesetze der reinen Trochaiea zuwider gerade der anlautende Trochäus einer gemischten Reihe so gern mit dem irrationalen Spondeus wechselt, so ist doch die Thatsache, dass hier in der Strophe ein Trochäus, in der Antistrophe ein Spondeus steht oder umgekehrt, nicht auffallender, als dass die Trochäen an gerader Stelle bald den Spondeus, bald den Trochäus haben*). Dass dies retartando, auch wenn wir seine rhythmische Berechtigung nicht verstehen, bei Wiederholung ein und derselben Melodie ausgeführt werden konnte, ist selbstverständlich. Auch die erste Art der Hyperthesis, wo in der Strophe ein Tact kyklisch ist, d. h. zwei unbetonte Kürzen hat, in der Antistrophe aber nur eine, bietet bei der Repetition ein und derselben Melodie keine Schwierigkeit. Unsere heutigen Lieder haben analoge Fälle genug, denn jene ungleiche Responsion ist ganz das nämliche, wie wenn die beiden Reihen

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten ◡̄ | ⏊ ◡◡ ⏊ ◡◡ ⏊ ⏊
Die schönste Jungfrau sitzet ◡̄ | ⏊ ◡◡ ⏊ ◡ ⏊ ⏊

nach ein und derselben Melodie gesungen werden, trotzdem dass das erste Mal an derselben Stelle ein Dactylus steht, wo das zweite Mal ein Trochäus gesungen wird. Es ist dies genau genommen nichts anderes, als wenn in der Antistrophe ein aufgelöster Trochäus steht, also drei Silben gesungen werden müssen, während man nach derselben Melodie in der Strophe an derselben Stelle einen nicht aufgelösten Trochäus, also nur zwei Silben zu singen hat. Das eine Mal bindet man die Töne, das andere Mal nicht, oder, um mit Aristoxenus zu reden, das eine Mal ist dasjenige ein χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν σύνθετος, was das andere Mal ein ἀσύνθετος ist.

Aber wie lässt sich denken, dass bei antistrophischen Repetitionen derselben Melodie derselbe Vers das eine Mal mit einem schweren Taettheile und einer darauf folgenden unbetonten Kürze, das andere Mal mit einem kurzsilbigen Auftacte und einer darauf

*) Das durch die irrationale Länge bewirkte an- und auslautende retardando der Dipodie ist uns Modernen nicht verständlicher als das inlautende.

folgenden Länge gesungen wird? dass das eine Mal von zwei den Vers anfangenden Tönen der erste ein schwerer, der andere ein leichter Tacttheil ist, während das andere Mal derselbe erste Ton ein leichter Auftact, der zweite Ton ein schwerer Tacttheil ist? Das würde sich die Melodie ebenso wenig mit Rücksicht auf die Composition gefallen lassen, als es für den Sänger geradezu unausführbar sein müsste.

Da bleibt denn nichts anderes übrig, als dass derselbe erste Ton des Verses, welcher in der einen Strophe bei der Silbenform

– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –

als schwerer Tacttheil gesungen wird, auch in dem entsprechenden Verse der zweiten Strophe bei der Silbenform
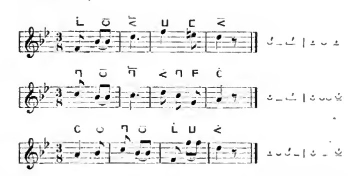
⏑ ⏑̄ – ⏑⏑ – ⏑ –

als schwerer Tacttheil gesungen werden muss, dass mithin auch dies zweite Mal auf der ersten Silbe, also auf der Kürze des Iambus der rhythmische Ictus liegt:

⏑́ – ́– ⏑⏑ ́– ⏑ ́–.

Wird aber nicht hierdurch der Rhythmus des dreizeitigen Tactes verkehrt? Die Ictussilbe soll doch auf einen χρόνος δίσημος kommen, während die ἄρσις ein χρόνος μονόσημος sein soll; ist hier nicht das Umgekehrte der Fall, nämlich die Ictussilbe ein kurzer χρόνος μονόσημος und die ἄρσις ein langer χρόνος δίσημος? Diese Frage nach eigenem rhythmischen Gefühle zu entscheiden ist unstatthaft. Fragen wir Aristoxenus, so sagt er bei Psell. fr. 8, dass eine rhythmische Composition nicht blos χρόνοι ποδικοί, sondern auch χρόνοι ῥυθμοποιίας enthalten könne. Χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι seien solche Zeitgrössen, welche über das Megethos eines Tacttheiles hinausgehen oder dasselbe in ihrer Dauer nicht erreichen (ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα). Hat ein dreizeitiger Tact die Tactform ⏑́ –, so enthält er χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι: die den Ictus tragende einzeitige Kürze bleibt hinter dem μέγεθος δίσημον der θέσις um einen ganzen χρόνος πρῶτος zurück, die unbetonte Länge geht in ihrer Zeitdauer um dieselbe Zeitgrösse über das μονόσημον μέγεθος ἄρσεως hinaus.

Dass diese Tactform nun aber nicht blos der antiken Theorie der Rhythmik gemäss ist, sondern auch in der Praxis vorkam, lehren die Reste griechischer Melodieen. Es sind uns zwar keine

melodisirte glykoneische Rhythmen erhalten, aber die Geläufigkeit jener Tactform ⏑́ – bei den Griechen geht aus der kleinen syntonolydischen Instrumentalmelodie hervor, welche sich beim Anonymus erhalten hat. Die Ueberschrift κῶλον ἑξάσημον, die Längenzeichen und die den rhythmischen Ictus ergebenden στιγμαί über den Noten lassen hier über die rhythmischen Verhältnisse keinen Zweifel *).



Rechts von den Notenlinien habe ich den Rhythmus durch die gewöhnlichen metrischen Zeichen ausgedrückt. Die in Rede stehende Tactform ⏑́ – finden wir hier am Anfange der ersten, dritten und sechsten Dipodie (jede Dipodie bildet der Ueberschrift κῶλον ἑξάσημον zufolge für sich eine einheitliche Reihe), bei der ersten und sechsten ist die Betonung der Kürze durch die στιγμή der Handschriften ausdrücklich überliefert, bei der dritten zeigt ihre mit der ersten und sechsten durchaus analoge Bildung, dass die anlautende Kürze hier ebenfalls den Ictus hat. Dem Melodiebau nach scheint auch auf der zweiten Kürze der fünften Dipodie der Ictus zu ruhen, doch ist hier in den Handschriften keine στιγμή überliefert.

Auch unsere moderne Musik kennt die Tactform ⏑́ –, aber an eine so häufige Anwendung derselben wie in der vorliegenden

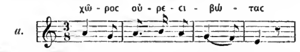
*) Die über den griechischen Noten stehenden rhythmischen Zeichen habe ich hier genau nach den Handschriften hinzugefügt, mit der einzigen Ausnahme, dass statt der beiden τρίσημοι ⊔ die einfache Länge steht (der Haken links ist unsichtbar geworden oder von den Abschreibern nicht beachtet): die Ueberschrift ἑξάσημον lässt keinen Zweifel, dass hier ein τρίσημος gestanden haben muss. Im ganzen sollten wir 12 στιγμαί (Ictuspuncte) erwarten, es sind handschriftlich nur die 5 von mir angegebenen überliefert, die übrigen sind bei dem analogen Baue der Melodie leicht zu ergänzen.

griechischen Melodie sind wir kaum gewöhnt, obwohl wir uns leicht damit befreunden können. Die Griechen müssen in der That eine grosse Vorliebe dafür gehabt haben. Wir treffen dieselbe Tactform auch in einer Vocalmelodie, nämlich in einigen Reihen des Liedes auf Helios, z. B.:

I | M P M | I Z I | M P P C
αἰ- γλας πο-λυ- δερ - κέ - α πα - γάν

Der vorletzte Tact ist nach Aristoxenischem Ausdruck ein χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν μικτός: im Texte ein ἀσύνθετος, in den Melodietönen ein σύνθετος, denn die dreizeitige Länge πα wird nicht auf einer, sondern auf mehreren Tonstufen gesungen, zuerst auf *c*, dann auf *b*, so jedoch, dass nicht zwei, sondern drei Noten darüber stehen, eine für *c*, zwei für *b*. Dies kann nur den Sinn haben, dass die dreizeitige Silbe πα nur im ersten χρόνος πρῶτος auf der Tonstufe *c* verweilt, im zweiten und dritten dagegen auf der Tonstufe *b*. Die Melodie führt also auch hier wieder die rhythmische Figur ⏑̇ – aus, wenngleich die betonte Kürze und die unbetonte Länge gebundene Noten sind*).

In den vorliegenden Melodieen ist die Tactform ⏑̇ – angewandt, ohne dass sie durch die Silbenform der Texteswortе oder, was dasselbe ist, durch das Metrum hervorgerufen wird, und in der ersten Melodie sogar mit der augenscheinlichsten V o r l i e b e angewandt. Wie vielmehr wird sie dem griechischen Ohre da genehm gewesen sein, wo sie durch das Metrum erheischt wird, nämlich in dem statt eines Trochäus stehenden iambischen Anlaute der gemischten Reihen. Wenn der antike Bühnensänger in der Rolle des Philoktet die Reihe γελᾷ μου χερὶ πάλλων (v. 1125) nach derselben Melodie sang, in welcher er die antistrophische Reihe χῶρος οὐρεσιβώτας (v. 1148) zu singen hatte, und die letztere etwa folgendermaassen vortrug



*) Dass hier in einer Gesang-Melodie die Tactform ⏑̇ – im I n l a u t e vorkommt, bestätigt, dass wir sie auch für die obige Instrumentalmelodie im Inlaute der letzten Tacte der fünften Dipodie annehmen dürfen, obwohl hier, wie schon bemerkt, nur der Gang der Melodie, nicht ein Notenzeichen auf diese Annahme hinführt.

so sang er bei der mit dem Iambus anlautenden Responsion dieser Reihe

γε - λᾷ μου χε - ρὶ πάλ - λων
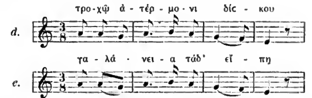
b.

oder vielleicht auch, was damit auf dasselbe hinauskommt

γε - λᾷ μου χε - ρὶ πάλ - λων

c.

Gerade so gestaltet sich die Responsion eines Iambus und Tribrachys im Anlaute der gemischten Reihe, wie Helen. 1458 γαλάνεια τάδ' εἴπῃ und 1472 τροχῷ ἀτέρμονι δίσκου:



Der anlautende Tact der Reihe enthält jedesmal 3 χρόνοι πρῶτοι oder 3 Achtel, von denen das erste den Ictus hat. Die 3 Achtel können durch 3 selbstständige (ungebundene) Töne und Silben dargestellt sein (Beispiel *d*: ◡́ ◡ ◡), oder es kann das erste und zweite Achtel gebunden und nur das dritte selbstständig sein (Beispiel *a*: –́ ◡), oder es kann umgekehrt das erste selbstständig und das zweite und dritte gebunden sein (Beispiel *b. c. e*: ◡́ –). Wollen wir hier zugleich noch diejenige Form der Reihe berücksichtigen, in welcher der anlautende Tact einen irrationalen Spondeus, sei es ohne, sei es mit Auflösung der θέϲιϲ (–́ ᵅ oder ◡́◡ –) enthält, so fällt die Form –́ ᵅ im wesentlichen mit *a* (–́ ◡), die Form ◡́◡ ᵅ mit *d* (◡́ ◡ ◡) zusammen, nur ist sowohl bei –́ ᵅ wie bei ◡́◡ ᵅ das dritte Achtel etwas verlängert (wie Aristoxenus will, um 1 Sechzehntel), es retardirt etwas, eine Eigenthümlichkeit, von welcher es uns schwer wird Rechenschaft zu geben.

Es versteht sich von selber, dass der am Anfange einer gemischten Reihe an Stelle eines Trochäus stehende Iambus den Accent auf der Kürze nicht blos dann hat, wenn in der Antistrophe der Trochäus oder Spondeus vorkommt, sondern auch dann, wenn bei der antistrophischen Responsion wiederum der

Iambus erscheint, wie dies stets bei Pindar der Fall ist, und es kann z. B. der Ictus im Anfange von Ol. 1, 1 nur folgender sein

ἄρ - ι - στον μὲν ὕ - δωρ, ὁ δέ

Ebenso muss auch Ol. 1, 9 σοφῶν μητίεσσι κελαδεῖν und das Aristophaneische ἔπαισ' εἰς τὴν γαστέρα Nub. 549 mit der Tactform ◡́ – ⁻ anlauten:
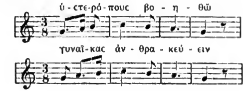
> es verbinden sich die μικτά mit ungemischten (des kyklischen Tactes entbehrenden) Reihen, welche aus einem anlautenden Iambus mit darauf folgenden Trochäen bestehen, aber keineswegs mit der Anakrusis, sondern mit einer betonten Kürze anlauten, also auch nicht iambische Reihen zu nennen sind, sondern vielmehr trochäische Reihen mit Silben-Hyperthesis im Anlaute, z. B. das zweite Kolon des Eupolideums:
>
> ◡́ – ⊥ ⏕ ⊥ ◡ ⊥
>
> statt ⊥ ◡ – ⏕ ⊥ ◡ ⊥

Die hier aus der alten Ueberlieferung gefundene Messung des den Trochäus vertretenden Iambus führt nun unmittelbar zum Aufschlusse über die ganz analoge zweite Art der Hyperthesis, dass nämlich der Dactylus mit der Tactform ◡ – ◡, oder wie man vom Standpuncte der Hephästioneischen Theorie aus sagen kann, dass der Choriambus mit einem Diiambus respondirt.

ὑστερόποις βοηθῶ ⊥ ◡◡ ⊥ ◡ ⊥́ ⊥

γυναῖκας ἀνθρακεύειν ◡́ – ◡ ⊥ ◡ ⊥́ ⊥

Nicht auf der ersten Länge, sondern auf der anlautenden Kürze dieses Diiambus ruht der Ictus, sie bildet den betonten ersten Chronos des dreizeitigen Tactes; der zweite und dritte Chronos wird durch die auf die erste Kürze folgenden zwei Silben – ◡ eingenommen, gerade so wie die beiden ersten Silben des kyklischen Dactylus den ersten und zweiten Chronos des dreizeitigen Tactes einnehmen.



Sowohl der Tact ὑστερό wie γυναῖκας gleicht am meisten dem Tribrachys oder aufgelösten Trochäus ◡́ ◡ ◡. Im kyklischen Dactylus ὑστερό ist die erste der drei Silben etwas verlängert und die zweite demgemäss verkürzt*), im kyklischen Amphibrachys γυναῖκας ist es die zweite Silbe, welche etwas verlängert, und die dritte, welche demgemäss verkürzt ist. Tactirt man den dreizeitigen Tact mit „ein“, „zwei“, „drei“, so fällt beim Tribrachys die erste Silbe auf „ein“, die zweite auf „zwei“, die dritte auf „drei“; beim kyklischen Dactylus fällt die zweite Silbe zwischen „zwei“ und „drei“, bei dem ihm antistrophisch respondirenden Tacte ◡́ – ◡ fällt die zweite Silbe wie im Tribrachys auf „zwei“, die dritte dagegen fällt hinter „drei“. — Schon die von mir gewählte Notenbezeichnung ergibt, dass für die Responsion von γυναῖκας mit ὑστερό in der That der Terminus durchaus bezeichnend ist, welcher ihr nach der von den alten Metrikern über die πολυσχηματιστα gegebenen Darstellung zukommt, nämlich der Terminus „Hyperthesis“.

Der mit dem Dactylus respondirende Amphibrachys ◡ $\overset{2}{-\smile}$ kann seine erste Kürze verlängern: οὗτος θέλει κρατῆσαι Vesp. 536 (nicht οὗτος ἐθέλει κρατῆσαι). Da auf diese Verlängerung der verkürzte Trochäus $\overset{2}{-\smile}$ folgt, so stellt sich dieselbe mit der Thatsache zusammen, dass im trochäischen Anfangstacte einer gemischten Reihe die Verlängerung der Kürze ursprünglich nur dann eintritt, wenn ein kyklischer Dactylus, also ebenfalls der verkürzte Trochäus $\overset{2}{-\smile}$ darauf folgt. Vgl.

οὗτος θέλει κρατῆσαι ‹ $\overset{2}{-\smile}$ – ◡ – –
mit ἦλθες ἐκ περάτων ‹ $\overset{2}{-\smile}$ ◡ –

In der ersten Reihe ist die irrationale Länge ‹ eine Ictussilbe, nicht wie in der zweiten ein unbetonter leichter Tacttheil, aber nach unseren heutigen rhythmischen Begriffen werden wir es immer noch für mehr berechtigt halten, wenn die Alten einen schweren, als wenn sie einen leichten Tacttheil durch ein kleines retardando etwas hervorhoben.

*) Der leichteren Uebersicht wegen habe ich hier sowohl dem kyklischen Dactylus wie dem ihm entsprechenden Amphibrachys die uns Modernen geläufigere Form der Notendauer gegeben (punctirtes Achtel und Sechzehntel); der Aristoxenischen Forderung gemäss, dass die Kürze gerade die Hälfte der vorausgehenden Länge sei, hätte ich Triolenform anwenden müssen. Für das, worauf es hier ankommt, ist es gleichgültig, ob wir in moderner oder in Aristoxenischer Weise die Noten ausdrücken.

6. Die pyrrhichische Tactform.

Blos die lesbischen Erotiker und wer von den alexandrinischen Dichtern ihre metrischen Formen getreu nachbildet, wie Theocrit in carm. 29. 30, lassen mit dem vor einem Dactylus stehenden Trochäus nicht blos den Spondeus und Iambus, sondern auch ganz nach Gutdünken die blosse Doppelkürze abwechseln:



Sapph. fr. 98 θυρώρῳ πόδες ἐπτορόγυιοι | τὰ δὲ cάμβαλα πεμπεβόηα | πίcυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόναcαν |. Sapph. 45 ἄγε δὴ χέλυ δῖά μοι | φωνάεcca γένοιο. || Sapph. 65:

βροδοπάχεεc ἄγ|ναι Χάριτεc | δεῦτε Δίοc κόραι.

Dies letztere Metrum der Sappho und des Alcäus findet sich auch in den beiden einzigen gemischten Metren, welche uns von Stesichorus überkommen sind und zwar in beiden mit anlautender Doppelkürze (Rhadina):

ἄγε Μοῦcα λίγει', | ἄρξον ἀοι|δᾶc, ἐρατῶν ὕμνουc
Cαμίων περὶ παί|δων ἐρατᾷ | φθεγγομένα λύρᾳ

Hiernach scheint angenommen werden zu müssen, dass auch der Zeitgenosse der lesbischen Erotiker in seiner Rhadina, wo er eine erotische Volks-Sage verherrlicht und sicherlich seine sonstige Manier nicht beibehalten hat, sich der metrischen Bildung der Sappho und des Alcäus angeschlossen hat.

Weiterhin aber kommt in der klassischen Zeit keine Spur von dem Wechsel des anlautenden Trochäus mit der Doppelkürze vor. Diese Tactform ist eigenthümlich genug und will sich schwer in ihrer rhythmischen Geltung begreifen lassen. Jedenfalls muss mit ihr ein vollständiger dreizeitiger Tact angedeutet sein. Im speciellen sind folgende Annahmen möglich:

1. Der fehlende dritte χρόνοc πρῶτοc ist durch die begleitende Musik ausgefüllt, indem die Kithara noch vor dem Sänger den Tact beginnt (Weissenborn de versib. Glycon. I p. 41). Vgl. die ἐπιcύνθετα ἀκέφαλα S. 652.

2. Jede der beiden Kürzen hat den Umfang eines $1\frac{1}{2}$-zeitigen χρόνοc ἄλογοc (Pfaff, Münchener gelebrt. Anzeig. 1855 Nr. 13).

3. Der Pyrrhichius ist eine prosodische Licenz, eine Verkürzung des anlautenden Trochäus, analog dem Iambus, der im epischen Hexameter hin und wieder die Stelle des anlautenden Spondeus vertritt, also ein ἀκέφαλος πούς im Sinne der Metriker. (Weissenborn a. a. O.)

Gegen keine dieser Annahmen lässt sich Erhebliches einwenden, aber auch keine verdient vor der andern den Vorzug. Und doch werden wir unter diesen drei Möglichkeiten zu wählen haben, denn schwerlich lässt sich noch eine vierte aufstellen.

Ein anderes Beispiel eines den ganzen dreizeitigen Tact vertretenden Pyrrhichius ist die Freiheit, welche sich Pindar und Euripides verstatten, die katalektische Silbe eines Glykoneions in eine Doppelkürze aufzulösen, auch ohne dass ein Wortende stattfindet. Dieser auslautende Pyrrhichius würde sich als erläuternde Analogie für den anlautenden herbeiziehen lassen, aber er ist wohl nicht leichter verständlich als der anlautende.

7. Rückblick auf die polyschematischen Formen.

Wenn der erste Iambus einer iambischen Dipodie durch Silben-Hyperthesis mit dem Trochäus wechselt

(*a*) ⏑ – ⏑ – mit – ⏑ ⏑ –,

so fällt dies nach der Theorie Hephästions und seiner Scholiasten unter die polyschematische Bildung, ebenso auch wenn auf anlautenden Iambus ein Spondeus folgt (Heph. p. 58, 2)

(*b*) ⏑ –, – – – ⏑ ⏑ – ὁδεύων Πηλουσιακόν;

aber es ist kein Polyschematismus, wenn der anlautende Iambus gemischter Reihen vor einem Trochäus oder Dactylus steht

(*c*) ⏑ –, – ⏑ – ⏑ ⏑ –
(*d*) ⏑ –, – ⏑ ⏑ – ⏑ –.

Nach derselben Theorie ist es polyschematisch, wenn dem anlautenden Spondeus wiederum ein Spondeus folgt oder wenn ihm eine Anakrusis vorausgeht (Heph. p. 59, 5. 58, 19):

(*e*) ⏗ – – – – ⏑ ⏑ – εὐφράνας ἡμᾶς ἀπόπεμπ'
(*f*) ⏓, ⏗ –, – – – ⏑ ⏑ –
(*g*) ⏓, ⏗ –, ⏗ ⏑ ⏑ – – ὦ καλλίστη πόλι πασῶν;

dagegen bildet derselbe als Anfang einer gemischten Reihe vor folgendem Trochäus oder Dactylus kein πολυσχημάτιστον:

(*h*) – –, – ⏑ ⏑ – ⏑ –
(*i*) – –, – ⏑ – ⏑ ⏑ –.

Ein illegitimer Spondeus im Ausgange der Reihe ist Polyschematismus

(*k*) ‒ ⏑⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏓ ‒ ,

und ferner ist jede nicht gemischte Reihe polyschematisch, wenn ihr anlautender Trochäus mit dem Spondeus oder Iambus wechselt:

(*l*) ‒ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ } statt ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒.
(*m*) ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

Beginnt eine gemischte Reihe mit dem Tribrachys statt des Trochäus, so ist sie kein πολυςχημάτιςτον

(*n*) ⏑⏑ ‒ ⏑⏑ ‒ ⏑ ‒ statt ‒ ⏑ ‒ ⏑⏑ ‒ ⏑ ‒.

Dies ist sicherlich nicht ganz consequent. Die Verse *c*, *f*, *g* haben einen Spondeus an illegitimer Stelle („παρὰ τάξιν") und sind deshalb polyschematisch; müssen dann aber nicht aus demselben Grunde auch *h* und *i* in dieselbe Classe gerechnet werden? u. s. w.

Die Inconsequenz ist dadurch entstanden, dass Heliodor ein neues μέτρον πρωτότυπον, nämlich das ἀντιςπαςτικόν einführte und hierunter eine grosse Zahl gemischter Reihen begriff, indem er nicht von dem trochäischen oder spondeischen, sondern von dem iambischen Anlaute derselben ausging. Er stellte hierbei als metrisches Grundgesetz den Satz auf, dass die erste Hälfte des Antispasts, nämlich der Iambus, mit jeder andern zweisilbigen Tactform, dem Trochäus, Spondeus und Pyrrhichius wechseln könne. Mar. Vict. 118 Gaisf.: *Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio iambus collocetur, indifferenter enim auctores lyrico metro antispastico initia praestiterunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus aut trochaeus aut pyrrhichius ponitur.* Hephaest. p. 32: τὸ ἀντιςπαςτικὸν τὴν μὲν πρώτην ςυζυγίαν ἔχει τρεπομένην κατὰ τὸν πρότερον πόδα εἰς τὰ τέςςαρα τοῦ διςυλλάβου ςχήματα. Alle Erscheinungen, welche diesem Gesetze sich subsummirten, waren „legitime" Erscheinungen, waren nicht „παρὰ τάξιν": das „πλῆθος ςχημάτων", was sich hier ergab, hatte einen „ἐπιλογιςμός" und gehörte deshalb nicht zum Polyschematismus, für dessen Begriffe eben der Mangel des „ἐπιλογιςμός" ein wesentliches Moment ist. Heph. 57. Mit Hülfe dieses allerdings sehr äusserlichen Gesetzes liessen sich auf den antispastischen Anlaut

⏑ ‒ ‒ ⏑⏑ ‒ ⏑ ‒ und ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑⏑ ‒

folgende Formen zurückführen

– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –
– – – ⏑⏑ – ⏑ –   – – – ⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –

Dass auch die zweite Hälfte des Antispasts mit dem Spondeus wechseln könne, hatte Heliodor nicht als Gesetz aufgestellt, und so waren denn z. B. die Formen

– – –́ – – ⏑⏑ –
⏑ – – – – ⏑⏑ –

gegen die τάξις der antispastischen Bildung und gehörten somit in die Classe der πολυςχημάτιςτα, welcher überhaupt sämmtliche Eigenthümlichkeiten der gemischten Reihen zugewiesen wurden, welche sich nicht durch die für Antispaste, Ionici, Trochäen und Iamben, sei es mit Recht oder Unrecht aufgestellten Gesetze erklären liessen.

Man wird sich hierdurch leicht überzeugen, dass, so lange Heliodor die Metrik nicht durch seine unglückselige Kategorie der Antispastika bereichert hatte, auch die vorstehenden Formen der gemischten Reihen, welche Hephästion auf das vermeintliche Gesetz der Antispasten zurückführt und deshalb nicht zu den polyschematischen Bildungen rechnet — dass alle diese Formen vor Heliodor nicht weniger zu der Klasse der Polyschematisten gezählt wurden, als diejenigen, welche ihr Hephästion zuweist. Die Hephästioneische Definition der polyschematischen Bildung, dass die Menge der Schemata keinen ἐπιλογιςμός habe, ist unstreitig alt —; welchen ἐπιλογιςμός hatte denn die vor-heliodorische Metrik zur Erklärung derjenigen gemischten Reihen, welche Hephästion auf das angebliche Antispastengesetz zurückführen kann und deshalb nicht als πολυςχημάτιςτα anzusehen braucht?

Erst dann, wenn man in diese frühere Zeit dieser metrischen Theorie zurückgeht, zeigt sich das Wort polyschematisch in seiner richtigen Bedeutung, denn alsdann hat ein und dasselbe gemischte Metrum in Wahrheit viele Formen, erst dann können wir von einem wirklichen „πλῆθος“ cχημάτων sprechen. Das δίμετρον ἐπιχοριαμβικόν d. h. der Choriamb hinter einem Ditrochäus hat alsdann im ganzen zehn verschiedene Formen:

1. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   6. –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́
2. –́ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   7. –́ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
3. ⏑ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   8. ⏑́ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
4. ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   9. ⏑́⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́
5. ⏑́⏑ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   10. ⏑́⏑ – –́ – –́ ⏑⏑ –́

Das ist doch im eigentlichen Sinne ein Polyschematismus! Blos eine einzige von den neun aus der Grundform hervorgegangenen Bildungen, nämlich Nr. 6 folgt einem ausserhalb der gemischten Reihen bestehenden ἐπιλογισμός, denn sie bietet statt des an zweiter (gerader) Stelle befindlichen Trochäus den Spondeus dar, nach Norm der rein trochäischen Metra — alle übrigen acht Formen aber **nicht**. — Bei dem zweiten Glykoneion gab es neben der Grundform wenigstens fünf Nebenformen, deren Bildung in den übrigen Metren keine Analogie hatte; den Formen mit anlautendem Spondeus, Iambus, Tribrachys, Anapäst gesellt sich noch die mit Pyrrhichius anlautende hinzu, welche oben bei den Formen des dritten Glykoneions fehlte:

– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –
– – – ⏑⏑ – ⏑ –
⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –
⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –
⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ –

Zu diesen 6 verschiedenen Gestalten des zweiten Glykoneions kommen nun aber auch noch viele der für das dritte Glykoneion bestehenden Formen hinzu, denn bei der Hyperthesis des kyklischen und nicht-kyklischen Tactes kann das zweite Glykoneion auch mit dem dritten Glykoneion wechseln (S. 732). Fürwahr, das πλῆθος σχημάτων ist hier fast unendlich!

Wenn nun die Alten für diese Menge von Bildungen keinen zureichenden Grund, keinen „ἐπιλογισμός“ anzugeben wussten, so müssen wir gestehen, dass es uns nicht viel besser geht. Es hat sich ermitteln lassen, wie der statt des Trochäus anlautende Spondeus und Iambus gemessen wurde, aber weshalb gerade bei diesen gemischten Reihen der antike Rhythmopoios den anlautenden Trochäus mit dem irrationalen Spondeus oder mit dem auf der Kürze betonten Iambus oder gar mit der Doppelkürze wechseln liess, weshalb er den anlautenden Dactylus in bestimmten Fällen durch den auf der ersten Kürze betonten Amphibrachys ersetzte, weshalb er keinen Anstoss nahm, hin und wieder auch einen vor der Schlusslänge der gemischten Reihe stehenden Trochäus in den irrationalen Spondeus umzuwandeln, — für Alles das vermögen wir keinen wirklich befriedigenden ἐπιλογισμός anzugeben. Am allerauffallendsten bleibt freilich der illegitime, d. h. dem Gesetze der reinen Trochäen und Iamben zuwiderlaufende irrationale

Spondeus, — aber wenn wir aufrichtig sein wollen, so müssen wir bekennen, dass uns der legitime Spondeus der Iamben und Trochäen seiner Berechtigung nach um nichts verständlicher ist als der illegitime.

Wir wissen, dass ganz insbesondere der Anfangstact polyschematisch ist, d. h. viele Veränderungen zulässt, dass insbesondere der anlautende Trochäus mit einem Spondeus oder Iambus oder in früherer Zeit gar mit einem Pyrrhichius wechselt, ebenso wie gerade der anlautende Trochäus derjenige Tact der gemischten Reihen ist, welcher ungleich häufiger als die übrigen zum Tribrachys aufgelöst wird. Aber innerhalb dieser verschiedenen Formen des Anlautes hat sich bis jetzt kein einheitlicher Zusammenhang nachweisen lassen und wird auch wohl nicht nachzuweisen sein. G. Hermann glaubt die Einheit in der Verschiedenheit der anlautenden Tactformen dadurch anzugeben, dass er sagt, sie seien „quasi praeludium quoddam et tentamentum numeri deinceps sequuturi“. Aber mögen doch diejenigen, welche sich hiermit befriedigt haben, sich Rechenschaft geben, ob sich bei dieser Erklärung etwas denken lässt? In einer aus mehreren zweiten Glykoneen bestehenden Composition soll nach Hermann in jeder dieser Reihen der dem ersten Dactylus vorausgehende Tact als praeludium und tentamentum der folgenden drei Tacte abgesondert werden? auf je drei Tacte soll ein Präludium von zwei Tacten kommen? Denn nicht Ein, sondern zwei Tacte sind es, welche nach Hermann in dem Iambus oder Trochäus, Spondeus oder Pyrrhichius enthalten sind, zwei Tacte, die durch zwei Silben von unbestimmter Quantität, einerlei ob kurz oder lang, ihren Ausdruck finden. Und gerade mit dieser Silben-Unbestimmtheit bringt es Hermann in Zusammenhang, dass sie eben nur ein tentamentum rhythmi deinceps sequuturi, aber noch kein wirklicher, strenger Rhythmus sind. Es wird sich weiterhin S. 756 ergeben, dass wir die ganz bestimmte Ueberlieferung haben, dass selbst der anlautende Spondeus, bei dem man noch am ersten an ein dipodisches Maass denken könnte, nur ein einziger Tact mit einem einzigen Ictus ist, — wie viel weniger dürfen da für den Trochäus, Iambus oder gar für den Pyrrhichius zwei Ictus vorausgesetzt werden? Böckh schreibt einem jeden der in Rede stehenden Tacte nur Einen Ictus zu, aber er mag ihn so wenig wie Hermann mit den darauf folgenden Tacten zu einer rhythmischen Reihe zusammenfassen. Er ist ihm kein

Präludium mehr, sondern er lässt ihn eine bestimmte in sich abgeschlossene monopodische Reihe bilden. Diese seine Auffassung hat Böckh in seinen Schemata der Pindarischen Metra durchgeführt; es zerfällt hiernach z. B. Ol. 1, 1 ff. in folgende Reihen:

ἄρι|cτον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ | χρυcὸc | αἰθόμενον πῦρ |
ἅτε δι|απρέπει | νυκτὶ μεγάνοροc ἔξοχα πλούτου· |
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν |
ἔλδε|αι, φίλον ἦτορ |

Isth. 7, 5 besteht nach ihm aus folgenden rhythmischen Reihen:

ἀέ|θλων ὅ|τι κράτοc ἐξ|εῦρε· | τῷ καὶ ἐγώ, | καίπερ | ἀχνύμενοc | θυμόν, | αἰτέομαι | χρυcέ|αν καλέcαι | Μοῖcαν. | ἐκ μεγάλων δὲ πεν|θέων λυθέντεc.

Das sollen die Reihen sein, nach denen sich der gesungene Text gliederte, wobei zu betonen ist, dass die gewöhnliche Kürze stets 1 Chronos protos oder 1 Achtel war, und dass auf dieselbe niemals 2 Sechzehntel der Begleitung, geschweige noch kleinere Zeitgrössen fallen konnten. Und bei dieser Beschränkung soll Pindar so viel kleine selbstständige Reihen gebildet haben können, Reihen aus einem einzigen 3-Achteltacte? Ist denn eine solche Periodisirung überhaupt nur möglich, ganz abgesehen davon, dass damit allem eurhythmischen Periodenbau Hohn gesprochen würde? Böckh glaubt vom Pindar, dass er seine Melodieen in fortwährenden Quinten- oder Quarten-Intervallen habe begleiten lassen, in derselben Weise, wie man dies noch bis in die neueste Zeit nach der missverstandenen Lehre Hucbalds von der Musik des neunten nachchristlichen Jahrhunderts annahm. Aber selbst durch diese Quinten und Quarten würde sich Pindar nicht ärger an der Harmonie versündigt haben als durch die ihm von Böckh zur Last gelegte Reihen-Eintheilung an dem Rhythmus der Melodie. Noch immer aber wird diese Abtheilung der Metra in den neuen und neuesten Pindarausgaben beibehalten. Es ist endlich an der Zeit, dass sich die Herausgeber hierüber Rechenschaft geben und lieber gar keine rhythmischen Zeichen über die Metra setzen, als dass sie den trochäischen und spondeischen Anlaut der Reihe mit einem x und den darauf folgenden Dactylus und ebenso auch den anlautenden Iambus mit einem Accent bezeichnen.

Schon vor Böckh hatte Apel die Ansicht aufgestellt, dass alles, was dem ersten Dactylus der Reihe vorausgeht; ein Auftact

von ein oder zwei Einzeltacten im Sinne unserer modernen Musik sei. Hätte Apel versucht, diese Auffassung an mehr Beispielen durchzuführen, so würde er sie bald als unzureichend erkannt haben. Sie reicht aus z. B. für die drei ersten Verse von Antig. 100: ἀκτὶς ἀελίοιο κάλλιστον u. s. w.

$\frac{12}{8}$ – ◡̄ | ⏑́ ◡ ◡ – ◡ · – – ◡̄ | ⏑́ ◡ ◡ – ◡ ⌴ – ◡̄ | ⏑́ ◡ ◡ – ◡ –

aber schon nicht mehr, um das erste beste Beispiel herauszugreifen, für Philoct. 1123: οἴμοι μοι καί που πολιᾶς | πόντου θινὸς ἐφήμενος, was nach jener Theorie folgendermaassen ausgedrückt werden müsste:

– ⏒ – ⏒ | ⏑́ ◡ ◡ – – ⏒ | ⏑́ ◡ ◡ – ◡ –

Sophokles lässt hier offenbar gleiche rhythmische Reihen auf einander folgen, was durch die antistrophische Responsion völlig gesichert ist; nach der Vortacttheorie sind aber diese, man mag sich abmühen wie man will, nicht herauszubringen. Und so in unzähligen anderen Fällen. Es mag der Fall sein, dass z. B. die zweisilbigen Tacte im Anfange der äolischen Dactylen und in anderen einfachen und gleichmässigen Compositionen die Bedeutung unseres Auftactes haben, aber ganz entschieden ist dies nicht der Fall in allen Pindarischen und in allen den tragischen Strophen, wo die auf einander folgenden Reihen auch nur einigermaassen ungleich sind.

G. Hermann hat für den anlautenden Tact, welcher dem ersten Dactylus der Reihe vorausgeht, sich des Wortes βάσις bedient. Zufolge der antiken Ueberlieferung (vgl. S. 756) ist dieser Tact der Anfangstact der Reihe, nicht aber ein der rhythmischen Reihe vorausgeschicktes Präludium, und es hat daher dieser Anfangstact der gemischten Metra so wenig einen ihm als solchen bezeichnenden Namen nothwendig wie der Anfangstact des trochäischen Tetrameters oder des heroischen Verses. Auch Böckh sagt von der Reihe

⏑́ ◡ ⏑́ ◡ ◡ ⏑́ ◡ ⏑́,

sie sei eine logaödische Tripodie mit einer vorausgehenden Basis. Sie ist aber vielmehr eine Tetrapodie oder ein Dimetron, wie sie schon die Alten nennen, und zwar eine solche Tetrapodie, welche an zweiter Stelle den Dactylus hat. Nach der Theorie der Aristoxenischen und vor-aristoxenischen Zeit gliedert sie sich in zwei gleich grosse Hälften, von denen die erste als Thesis, die zweite als Arsis der Reihe gefasst wurde oder umgekehrt. Der erste

Tact schliesst sich aufs innigste mit dem folgenden Dactylus zu einer näheren Einheit zusammen, denn beide bilden das eine dipodische Semeion der Reihe; — wie soll man da den ersten Tact vom zweiten loslösen und ihn als ein abzutrennendes Glied mit einem ihn von den drei übrigen Tacten sondernden Namen bezeichnen wollen? Dasjenige, was mit einem Terminus zu bezeichnen ist, ist die metrische Freiheit, welche sich die Dichter für diesen ersten Tact darin verstatten, dass sie den hier stehenden Trochäus sowohl mit dem irrationalen Trochäus als auch mit dem auf der Kürze zu betonenden Iambus, ja sogar mit dem Pyrrhichius vertauschen können. Ich habe nachgewiesen, dass der traditionelle Name hierfür der Terminus „polyschematisch“ ist, und dies Wort ist für diesen Begriff so passend als es nur immer sein kann. Oder ist es passender, wenn man mit Hermann sagt: der erste Tact ist eine „βάcιc“? Hermann denkt sich, jener erste Tact sei gewissermaassen der Aulauf, den man zur Hervorbringung der rhythmischen Bewegung nimmt, — er gleiche dem „Schritte“, mit welchem der Laufende oder Springende vor dem eigentlichen Lauf oder Sprunge zur leichteren Ausführung seiner Arbeit anhebt. Das ist der Grund, weshalb er jenen Tact „Schritt“, „βάcιc“ genannt hat. Die Ansicht ist wunderlich genug, aber ganz abgesehen hiervon kann man diesen Gebrauch des Wortes βάcιc schon deshalb in keiner Weise zugeben, weil es von Plato's und Aristoteles' Zeit bis auf Hephästion und darüber hinaus in der metrischen Kunstsprache zur Bezeichnung eines ganz anderen, sehr wichtigen metrischen Grundbegriffs, welcher mit dem polyschematischen Anlaute der gemischten Reihe nicht die mindeste Verwandtschaft hat, verwandt worden ist. Die Alten bezeichnen jede der beiden dipodischen Hälften des Glykoneions als βάcιc, entsprechend der alten Gewohnheit des Tactirens, wonach der Dirigent der musikalischen Aufführung bei jeder dipodischen Hälfte dieser Reihe, um Sänger und Spieler im Tacte zu erhalten, mit dem Fusse auftrat. Diesen überlieferten Sprachgebrauch, der fast in jedem Capitel des Hephästion vorkommt, ganz und gar negirend bezeichnet Hermann mit demselben Worte βάcιc den polyschematischen Anfangstact? Ist das nicht ganz ähnlich, wie wenn wir den von den alten Grammatikern überlieferten Terminus ἀόριcτοc nicht von dem damit bezeichneten Tempus, sondern von dem Homerischen Casus auf φιν gebrauchen wollten?

8. Aristides über die gemischten Reihen.

Heliodor und Hephästion zerlegen die nur Einen Dactylus oder Anapäst enthaltenden μικτά in viersilbige πόδες, z. B. Antispast, Choriamb, Diiamb u. s. w. Diese vierzeitigen πόδες sind nach der Theorie der Metriker πόδες σύνθετοι, weil sie sich in zwei 2-silbige πόδες ἁπλοῖ zerlegen lassen, z. B. der Antispast in einen Iambus und Trochäus, der Ionicus in einen Spondeus und Pyrrhichius. In der auf Heliodor und Hephästion folgenden Zeit kam man, wie schon S. 710 angedeutet, auf den Einfall, die μέτρα μικτά auch in diese zweisilbigen πόδες zu zerlegen. Dies Verfahren ist dem Scholiasten Hephästions bekannt. Nach schol. Heph. p. 188 bestehen die von Hephästion selber in viersilbige Antispasten und Diiamben zerlegte Metra

κατθνάσκει Κυ|θέρη' ἁβρὸς | Ἄδωνις· τί | κε θεῖμεν,
Νύμφαις ταῖς Δ|ιὸς ἐξ αἰγι|όχω φασὶ | τετυγμέναις,
τὸν στυγνὸν Με|λανίππου φό|νον αἱ πατρο|φόνων ἐρι|θοι

das erste „ἐκ ποδῶν ἁπλῶν ἑπτὰ καὶ συλλαβῆς“, das zweite „ἐκ ποδῶν ὀκτώ“, das dritte „ἐκ ποδῶν ὀκτὼ καὶ συλλαβῆς μιᾶς“:

– – | – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | ⏑
– – | – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –
– – | – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | ⏑ – | ⏑.

Auch rein dactylische und anapästische Reihen theilte man nach zweisilbigen πόδες ἁπλοῖ ab, z. B. die dactylische Tripodie, die sog. περίοδος δωδεκάσημος τετράπους Mar. Vict. 98 G.

– ⏑ | ⏑ – | ⏑ ⏑ | – –.

Dieselbe zweisilbige Gliederung wird auch in den Scholien zu Pindar angewandt. Ganz besonders war ihr der Metriker zugethan, dessen Schrift Aristides in seiner Rhythmik als die Theorie der συμπλέκοντες citirt und auszugsweise wiedergibt. Vgl. Bd. I § 10 und 52. Er hat sogar die alte Nomenclatur ἀντισπαστικόν, χοριαμβικόν, ἐπιχοριαμβικόν aufgegeben und statt derselben eine neue von der Stellung der zweisilbigen πόδες hergenommene Bezeichnungsweise angewandt, z. B. ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου für das nunmehr in einen Trochäus und drei Iamben zerlegte χοριαμβικὸν δίμετρον

– ⏑ | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –.

Mit dieser neuen metrischen Theorie verbindet diese Quelle des Aristides allerlei rhythmische Elemente; dies hat auch Marius

Victorinus (oder vielmehr eine von dessen Quellen) gethan, aber bei weitem nicht so reichhaltig wie unsere „Theorie der ϲυμπλέκοντεϲ“; und wenn die letztere auch manche der von ihr vorgebrachten rhythmischen Begriffe und Kategorieen falsch verstanden und falsch angewandt hat, so ist sie dennoch bei dem fast gänzlichen Untergange der rhythmischen Litteratur für uns von Wichtigkeit. Insbesondere gibt sie uns einen traditionellen Anhaltspunct für die rhythmische Messung der μέτρα μικτά, trotzdem dass sie hier den oben angedeuteten Standpunct nach-heliodoreischer Messung, der wo möglich noch unrhythmischer ist als Heliodors viersilbige Messung, zu Grunde legt. Mit Rücksicht auf die letztere, welche sie einmal, nämlich bei der mit der Länge anlautenden Form des Prosodiakons auch praktisch anwendet, stellt sie den Satz auf, dass es viersilbige πόδεϲ oder ῥυθμοί gebe, welche bald in zweisilbige πόδεϲ ἁπλοῖ, bald in χρόνοι d. i. in eine θέϲιϲ und ἄρϲιϲ aufgelöst und deshalb μικτοί*) genannt würden. In πόδεϲ ist z. B. der viersilbige Antispast und Diiambus in den oben angeführten Versen κατθνάϲκει Κυθέρη' u. s. w. von dem Hephästioneischen Scholiasten aufgelöst, ebenso der Choriamb und Diiambus von Aristides selber, wenn dieser das χοριαμβικὸν δίμετρον – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – in einen Trochäus und drei Iamben zerlegt und demgemäss als ἴαμβοϲ ἀπὸ τροχαίου bezeichnet. Wird dagegen das μέτρον μικτόν nach älterer (Heliodoreischer) Weise nicht in zweisilbige πόδεϲ ἁπλοῖ, sondern in viersilbige πόδεϲ ϲύνθετοι abgetheilt, so zerlegt sich der Antispast oder Choriamb, der Diiamb u. s. w. in χρόνοι, das erste Silbenpaar desselben wird als θέϲιϲ, das zweite als ἄρϲιϲ gefasst:

–″ ⏑, –́ ⏑ | ⏑ –″, ⏑ –́   –″ ⏑, ⏑ –́ | ⏑ –″, –́ ⏑
θ. ἄ. | θ. ἄ.   θ. ἄ. | θ. ἄ.

Eine jede Dipodie, welche sich in eine gleich grosse θέϲιϲ und ἄρϲιϲ zerlegt, ist nach Aristoxenus ein ποὺϲ δακτυλικόϲ. Dieser alte rhythmische Grundbegriff ist hier von der „Theorie der ϲυμπλέκοντεϲ“ herbeigezogen worden: sowohl der Ditrochäus und Diiambus wie auch der Choriambus und Antispast ist hier geradezu als δάκτυλοϲ bezeichnet. Dasselbe findet sich auch in der Metrik des Marius Victorinus, in dem Capitel de rhythmo. Aristides hat

*) Μικτοί ist hier ein fehlerhafter Ausdruck für κοινοί, denn dasjenige, was zweierlei Auffassungen zulässt, heisst nicht μικτόν, sondern κοινόν, wie auch Cäsar anmerkt.

hier aber das vor Marius Victorinus voraus, dass auch noch zwei aus 2 Spondeen bestehende Dipodieen, nämlich – –́ – –́ und –́ – –́ – als δάκτυλοι in dieselbe Kategorie mit dem Ditrochäus, Diiambus, Choriambus und Antispast gestellt werden unter folgender Terminologie:

–̋ ⏑ –́ ⏑ (δάκτυλος κατὰ τροχαῖον ἢ) κρητικὸς ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως.
⏑ –̋ ⏑ –́ δάκτυλος κατ' ἴαμβον ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως
–̋ ⏑ ⏑ –́ δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.
⏑ – – ⏑ δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπ' ἰάμβου ὃς ἐναντίως ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ.
– –̋ – –́ δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται.
–̋ – –́ – δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχ(αι)οειδῆ ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος.

Unter den bei den zwei letzten Doppeltacten gebrauchten Bezeichnungen χορεῖος τροχαιοειδής und ἰαμβοειδής haben wir die unmittelbar vor unserer Stelle von Aristides besprochenen ἄλογοι χορεῖοι δύο, ὁ μὲν ἰαμβοειδὴς . . . ὁ δὲ τροχ(αι)οειδής, also den statt eines Trochäus oder Iambus stehenden irrationalen Spondeus –́ – und – –́ zu verstehen, der Name χορεῖος ἄλογος für diesen irrationalen Spondeus ($2 + 1\frac{1}{2}$) ist auch der bei Aristoxenus vorkommende Terminus. Vgl. Bd. I S. 628.

Irrationale Spondeen kommen in reinen τροχαικά und ἰαμβικά an den Stellen vor, wo eine ἄρσις ἀδιάφορος als Länge erscheint:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
α– –́ ⏑ – α– –́ ⏑ –́.

Aber wo erscheinen zwei solcher Spondeen in dipodischer Verbindung, die eine als dipodische θέσις, die andere als dipodische ἄρσις? oder mit anderen Worten: in welchem Metrum kommt es vor, dass von zwei auf einander folgenden Iamben oder Trochäen eine jede eine συλλαβὴ ἀδιάφορος hat? Lediglich in den μέτρα μικτά (über die μέτρα σκάζοντα s. die ionischen Metra a. E.):

–́ ⏒ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́
⏒ –́ ⏒ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́;

ohnehin weist uns unsere Stelle des Aristides für die δάκτυλοι κατὰ χορεῖον schon durch die Verbindung, in welche sie dieselben mit dem Choriamb und Antispast bringt, auf die gemischten Metra.

Somit lehrt also die rhythmische Tradition, welche von der Theorie der ϲυμπλέκοντεϲ herbeigezogen wird, dass die in den μέτρα μικτά statt der Dipodieen

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ und ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

vorkommenden Dispondeen

⏗ – ⏗ –   – ⏗ – ⏗

nicht aus wirklichen (vierzeitigen) Spondeen, sondern aus χορεῖοι ἄλογοι bestehen und dieselbe rhythmische Messung haben wie die Spondeen der reinen iambischen und trochäischen Metra: die den Ictus tragende Länge hat zweizeitiges Maass, die ictuslose Länge ist anderthalbzeitig und ist eine um einen halben Chronos protos retardirende einzeitige ἄρϲιϲ und der spondeische Tact gehört nicht dem vierzeitigen dactylischen, sondern dem dreizeitigen trochäischen Rhythmus an — daher auch der Name „χορεῖοϲ“.

Hiermit ist zugleich gesagt, dass die Trochäen und Iamben der μέτρα μικτά gleich denen der trochäischen und iambischen καθαρά dreizeitige, nicht wie in den hesychastischen Episyntheta vierzeitige Tacte sind. H. Voss nahm sowohl für die trochäischen und iambischen Metra (z. B. den Trimeter) wie für die gemischten Metra eine vierzeitige Tactmessung an und diese Ansicht ist in neuerer Zeit (Lehrs, Meiners) wiederholt. Der Form der metrischen Schemata nach kann dies für die gemischten Metra noch immer berechtigter erscheinen als für die iambischen und trochäischen, denn in manchen gemischten Strophen sind die anscheinend vierzeitigen Tacte (Spondeen, Dactylen, Anapästen) sogar häufiger als die Trochäen und Iamben, z. B. Antig. 944. Aber auch hier sind nach der bei Aristides erhaltenen rhythmischen Ueberlieferung die anlautenden 4 Längen nicht 2 vierzeitige Spondeen, sondern 2 retardirende πόδεϲ τρίϲημοι ἄλογοι, mithin die übrigen Tacte πόδεϲ τρίϲημοι ῥητοί. Nach derselben Ueberlieferung hat der anlautende Spondeus nicht wie Hermann will 2, sondern nur 1 starken Tacttheil (der erste Einzeltact ist „Eine θέϲιϲ“).

Nach derselben Ueberlieferung endlich ist ein Metrum wie ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – nicht wie Böckh will eine Verbindung von einer monopodischen und tripodischen Reihe, sondern ein einziger „ῥυθμόϲ“ (Aristid. 36. 37 Meib.) d. i. eine einzige tetrapodische Reihe. Vgl. S. 751.

§ 60.

Die Logaöden der subjectiven Lyrik nebst den einfacheren logaödischen Bildungen der Komödie.

Die Logaöden, die in ihrem mannigfachen Wechsel der Tactformen für die subjective Lyrik den geeignetsten Rhythmus darbieten, nehmen in der Metrik der lesbischen Dichter die bei weitem hervorragendste Stellung ein und sind hier ungeachtet der Beschränkung der Lesbier auf bestimmte in mehreren Gedichten wiederholte Metra und ungeachtet der einfachen Strophencomposition zu einem so grossen Formenreichthum entwickelt, dass sich zwischen den einzelnen hierher gehörenden Maassen ein ebenso scharfer Gegensatz der metrischen Bildung und des ethischen Charakters ergibt wie zwischen den lesbischen Dactylen, Iamben, Trochäen und Ionici. Gleich den Archilocheischen Metren werden die Logaöden der Lesbier für die Folgezeit zu typischen, oft gebrauchten Formen; vor allen wendet sich ihnen Anakreon zu, doch so, dass er manche Formen, die dem leichten Tone seiner Lyrik nicht zusagen, ausschliesst und dagegen neue Bildungen hinzufügt und auch in den metrischen Grundgesetzen manches Eigenthümliche hat; ähnlich hat sich die spätere Skolienpoesie und die Lyrik der alexandrinischen und nachklassischen Lyrik den lesbischen Formen angeschlossen. Die von Anakreon gebrauchten Logaöden werden von den Komikern adoptirt und weiter ausgebildet, in analoger Weise wie die Iamben, Trochäen und Episyntheta des Archilochus, und wir haben deshalb die einfacheren logaödischen Bildungen der Komödie zugleich mit denen der Lesbier und des Anakreon, denen sie auch im systaltischen Tropos gleich stehen, zu behandeln, während die umfangreicheren logaödischen Strophen der Komödie unter den dem Drama eigenthümlichen Bildungen ihre Stelle finden.

Die Strophencomposition der Lesbier ist distichisch oder tetrastichisch, bei Anakreon auch tristichisch; die Einfachheit dieser Bildung wird noch dadurch erhöht, dass in der tetrastichischen Strophe zwei oder gar drei Verse dasselbe Metrum haben. Das epodische Schlusskolon der Strophe hängt nicht selten mit dem vorausgehenden Verse durch Wortbrechung zusammen, ohne sich zu einem selbstständigen Verse gestaltet zu haben; so nicht blos der Adonius der Sapphischen, sondern auch der Glykoneus der asklepiadeischen Strophe. Auch in den aus der Wiederholung

ein und desselben Verses bestehenden Gedichten der Lesbier fand eine strophische Gliederung statt: die Strophe ist dann eine isometrische. Hephästion p. 65 berichtet, dass die Gedichte des zweiten und dritten Buches der Sappho in den Ausgaben der Alexandriner nach Strophen von je zwei Versen abgetheilt waren; die Horazischen Nachbildungen der Alcäischen Oden zerfallen in Strophen von je vier Versen, wie zuerst Meineke und Lachmann (Z. f. A. 1845. S. 481) bemerkten, und dieselbe Composition muss hiernach auch für Alcäus selber angenommen werden. Die strophische Gliederung wird durch den melischen Vortrag bedingt, indem die verschiedenen Strophen desselben Gedichtes nach derselben Melodie gesungen werden; wo eine Strophe mit dem Satzende schliesst*) wird der Anfang der folgenden Strophe durch den Anfang der Melodie bezeichnet. Da die lesbische Lyrik durchgängig eine melische ist, so scheint für alle Gedichte, auch für die phaläceischen, die Strophencomposition nothwendig gewesen zu sein; wenn sich dieselbe in den Phaläceen des Catullus nicht nachweisen lässt, so deutet dies darauf hin, dass sich hier Catull nicht an die Lesbier, sondern an die späteren Dichter, die nicht mehr für den Gesang, sondern für die Lectüre schrieben, angeschlossen hat. — Neben der strophischen Bildung stehen die ἐξ ὁμοίων gebildeten Systeme (Glykoneen und verschiedene Arten der Pherekrateen), die aber bei den Lyrikern nicht wie die anapästischen ἀπεριόριστα sind, sondern antistrophisch wiederholt werden, in der Weise, dass die Strophe aus einem oder zwei Hypermetra besteht.

Ueber den polyschematischen Anlaut s. § 59. Hier ist noch zu bemerken, dass der spondeische Anlaut bei Alcäus und Sappho etwa noch einmal so häufig ist als der trochäische, iambische und pyrrhichische zusammengenommen und dass er bei Anakreon den Iambus und den Trochäus (der Trochäus ist bei Anakreon seltener als der Iambus) sogar um das Fünf- oder Sechsfache überwiegt. In den Nachbildungen der Römer wird der Spondeus allmälig zur einzig geltenden Form; während Catull in den Phaläceen den Trochäus und Iambus als seltenere Tacte anwendet und

*) Bei Horaz ist dies in den isometrischen Strophen häufiger der Fall als in den aus verschiedenen Metren bestehenden. Ob dies auch bei Alcäus und Sappho der Fall war, lässt sich nicht mehr sagen; — wahrscheinlich ist es nicht. Bei Catull ist Satzende am Ende der isometrischen Strophe die normale Form.

in den glykoneischen Hypermetra den Trochäus sogar vorwiegen lässt, braucht Horaz als anlautende Tactform immer den Spondeus, wenn der zweite Tact ein Dactylus ist, mit Ausnahme des Jugend-Gedichtes auf Paris 1, 15, 24. 36. Ebenso regelmässig gebraucht Horaz den Spondeus an der zweiten Stelle des Hendekasyllabon Sapphikon und an der dritten des Hendekasyllabon Alkaikon (mit Ausnahme von 3, 4, 53 bei einem Eigennamen). In dieser starren Regelmässigkeit erblicken Manche mit Unrecht einen Fortschritt der metrischen Kunst. Ebenso wenig ein Fortschritt ist es, wenn Horaz im Gegensatze zu seinen Vorbildern in folgenden Versen eine regelmässige Cäsur einführt:

1. –́ ⏑ –́ – –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –,

wovon in den drei ersten Büchern der Oden nur 1, 10, 1; 1, 12, 1; 1, 25, 11 eine Ausnahme machen (häufiger hat Horaz diese Cäsur im vierten Buche und im Carmen saeculare unterlassen);

2. – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́,

mit Ausnahme von 1, 16, 21; 1, 37, 14; 4, 14, 17; 1, 37, 5; 2, 17, 21.

3. –́ ⏑ –́ – –́ | ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́;
4. –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́,

mit Ausnahme von 1, 18, 16 *arcanique fides prodiga per-lucidior vitro;*

5. –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́,

mit Ausnahme von 2, 12, 25 *dum flagrantia de-torquet ad oscula* und 4, 8, 17 *non incendia Kar|thaginis impiae.* — Natürlich d. h. dem Rhythmus sich anschliessend ist hiervon nur die Cäsur in 5, die beiden Cäsuren in 4 und die zweite Cäsur in 3 und etwa auch die Cäsur in 2; ganz verkehrt und unnatürlich aber die Cäsur in 1 und die erste Cäsur in 3. Ohne auf den Rhythmus Rücksicht zu nehmen, hat Horaz aus dem heroischen Verse und dem iambischen Trimetron die τομὴ πενθημιμερής auf diese μέτρα μικτά übertragen, was vernünftiger Weise nur für 2 verstattet war.

I. Logaödische Tripodieen.

Akatalektische Pherekrateen.

Erstes Pherekrateion –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
Zweites Pherekrateion ⏒́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓

Seinem geringen Umfange entsprechend trägt das Pherekrateion den Charakter der Leichtigkeit und Flüchtigkeit und wird da-

her κατὰ cτίχον und κατὰ cυcτήματα ἐξ ὁμοίων für tändelnde und muthwillig scherzende, oft für lascive Poesie gebraucht, sowohl bei den Lyrikern als den Komikern. Das erste Pherekrateion erscheint in den Epithalamien der Sappho, je zwei Reihen zu einem Verse ohne Einhaltung der Cäsur vereinigt (ἀcυνάρτητον μονοειδέc, Hephäst. p. 57):

fr. 99: Ὄλβιε γαμβρέ, cοὶ μὲν | δὴ γάμοc, ὡc ἄραο,
ἐκτετέλεcτ', ἔχειc δὲ | παρθένον ἂν ἄραο.
fr. 100: μειλίχιοc δ' ἐπ' ἱμέρ|τῳ κέχυται προcώπῳ.

Das zweite Pherekrateion finden wir stichisch bei Anakreon (Anacreontium, Atil. Fortunat. 2702). Fr. 15: οὐ δηὖτ' ἔμπεδόc εἰμι | οὐδ' ἀcτοῖcι προcηνήc. ‖ fr. 16: Μυθῖται δ' ἐνὶ νήcῳ | μεγίcτη διέπουcιν | (Νυμφέων) ἱερὸν ἄcτυ.

Sehr häufig sind beide Reihen bei den Komikern; von Pherekrates führt die zweite Reihe den Namen Φερεκράτειον, Tricha 287; Mar. Vict. 2513. 19. 34; von Aristophanes die erste den Namen Ἀριcτοφάνειον, Serv. 1822. Die Composition scheint hier fast überall hypermetrisch zu sein mit Katalexis der Schlussreihe.

Ein Hypermetron aus ersten Pherekrateen bei Eupolis Kolak. fr. 17:

ὃc χαρίτων μὲν ὄζει,
καλλαβίδαc δὲ βαίνει,
cηcαμίδαc δὲ χέζει,
μῆλα δὲ χρέμπτεται.

Ebenso Aristoph. Aiolosikon fr. 11; inc. 7: ὅcτιc ἐν ἡδυόcμοιc | cτρώμμαcι παννυχίζων | τὴν δέcποιναν ἐρείδειc mit einem zweiten Pherekrateion als dritter Reihe (also polyschematisch Heph. 58). — Zweite Pherekrateen in stichischer Folge bei Krates Tolmai fr. 1: ποιμαίνει δ' ἐπίcιτον, | ῥιγῶντ' ἐν Μεγαβύζου, | δέξεταί τ' ἐπὶ μιcθῷ | cῖτον . ., bei Pherekrates Korianno fr. 5 als Kommation der Parabase: ἄνδρεc πρόcεχετε τὸν νοῦν | ἐξευρήματι καινῷ | cυμπτύκτοιc ἀναπαίcτοιc, wobei nach Hephäst. 56 zwei Pherekrateen zu einem Verse (ἀcυνάρτητον μονοειδέc) verbunden waren; vgl. auch Plotius 2657. Wenn Hephästion sagt: ὁ Φερεκράτηc ἑνώcαc cύμπτυκτον ἀνάπαιcτον καλεῖ, so ist dies missverstanden, ebenso Plotius 2639; mit cύμπτυκτοι ἀνάπαιcτοι bezeichnet Pherekrates die auf das Pherekrateische Kommation folgenden Anapäste, die zu Spondeen zusammengezogen waren, vgl. schol. metr. Ol. 4: οἱ γὰρ cπονδεῖοι cύμπτυκτοι ἀνάπαιcτοι λέγονται. Hermann elem. p. 603. Die Worte Tricha's p. 30: ἐφθημιμερὲc . . . Φερεκράτειον λέγεται . . . πολλῷ δὲ αὐτῷ κέχρηται καὶ ἡ ποιήτρια Κορίννη (epit. Trich. 30) sind wohl nur ein Missverständniss der Scholienstelle zu Hephästion p. 186, die ihm vorlag: ἐκ Κοριαννοῦc. — Dasselbe Motrum Eupol. Kolak. fr. 3 und Callimach. fr. 164 Bergk Anth.

Logaödisches Prosodiakon und Parömiakon.

Erstes	logaöd. Parömiak.	⏒ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑̆
	logaöd. Prosodiak.	⏒ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗
Zweites	logaöd. Parömiak.	⏒ ⏗ ⏖ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑̆
	logaöd. Prosodiak.	– ⏗ ⏖ ⏗ ⏑⏑ ⏗

Das **erste logaöd. Parömiakon** kommt stichisch bei Sappho vor, fr. 52: Δέδυκε μὲν ἁ σελάνα | καὶ Πληιάδες, μέσαι δὲ | νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεθ' ὥρα, | ἐγὼ δὲ μόνα καθεύδω.

Viel häufiger ist das **erste logaöd. Prosodiakon** erhalten, das gleich dem anapästischen Prosodiakon gewöhnlich die Bedeutung des Marschrhythmus hat, wie namentlich aus der Komödie hervorgeht.

Unter den Lyrikern hat dasselbe nach Hephaest. 35 und Tricha 291 hauptsächlich Telesilla gebraucht, von der zwei Verse erhalten sind, fr. 1 (vielleicht aus einem prosodischen Parthenion):

ἁδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν.

Von Sappho ist hierher zu rechnen fr. 50, vielleicht auch Alcaeus fr. 75, Anacr. 41.

In der Komödie gehört diese Reihe zu den beliebtesten Metren; sie wird hier wie das Pherekrateion hypermetrisch gebraucht mit katalektischer Schlussreihe (⏒ ⏗ ⏑⏑ – ⏒), die in lebhaften Partieen, besonders als Refrain, zweimal wiederhölt wird.. Sehr significant ist der Inhalt dieser prosodischen Hypermetra. Sie sind der Rhythmus heiterer Processionen, so in dem demetrischen Festzuge des Mystenchores Ran. 448. 453, ein Gebrauch, mit dem die Notiz des Marius Victor. 2592 zusammenzustellen ist, dass auch die Verbindung zweier anapästischer Prosodiakoi – ⏗ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏗ ⏑⏑ – ⏑⏑ – μέτρον Θεσμοφόριον heisst, ferner in den Hochzeitszügen am Schluss des Friedens 1329 und der Vögel 1731. 1737, wo wegen des Epiphonems Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ u. s. w. die einzelnen Hypermetra mit zwei katalektischen Reihen abschliessen. Av. 1736. 1742 ist das erste ὦ zu tilgen:

Ἥρᾳ ποτ' Ὀλυμπίᾳ
τῶν ἠλιβάτων θρόνων
ἄρχοντα θεοῖς μέγαν
Μοῖραι ξυνεκοίμισαν
τοιῷδ' ὑμεναίῳ.
Ὑμὴν [ὦ] Ὑμέναι' ὦ.

Auch der Processionsgesang der Frauen Ecclesiaz. 289. 300 ist in jenen Hypermetra gehalten. Ausserdem finden sie sich Equit. 1111. 1121. 1131. 1141 und Hermipp. stratiot. fr. 1. Bis auf Pax l. l. findet antistrophische Responsion statt, gewöhnlich sind mehrere Hypermetra zu einer Strophe vereint. Ein iambischer Tetrameter geht Ran. und Ecclesiaz. (prokatalektisch) als Proodikon voraus, wie andererseits die iambischen

Hypermetra Ach. 838 mit katal. Prosodiakon abschliessen. — Ueber die Verbindung des ersten logaödischen Prosodiakons mit einem Archilocheischen Prosodiakon hyporchematikon Cratin. Drapetid. fr. 1 vgl. S. 568.

Das zweite logaöd. Parömiakon ist seltener. Vielleicht hat es Aristophanes in den Tagenisten fr. 12 stichisch gebraucht, analog dem anapästischen Parömiakon in der Odysseis des Kratinus (Bergk comment. p. 162):

ὡς οὐψώνης διατρίβειν
ἡμῶν ἄριστον ἔοικεν.

Eupolis in Chrys. Genos fr. 1. 2. 3 vereinigt es mit einem folgenden zweiten logaödischen Prosodiakon zu einem einzigen Verse, in welchem die Cäsur zwischen den beiden Reihen nicht immer beobachtet wird. Wie im anapästischen Parömiakon ist die dritte Länge zu dem Umfange eines ganzen Tactes gedehnt, die vierte Länge eine zweizeitige θέϲιϲ, die erste Reihe ist rhythmisch eine katalektische, die zweite eine brachykatalektische Tetrapodie:

⏓ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ | ⏓ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ Λ
Parömiakon — Prosodiakon.

fr. 1: ὦ καλλίϲτη πόλι παϲῶν, | ὅϲαϲ Κλέων ἐφορᾷ,
ὡϲ εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦϲ|θα νῦν τε μᾶλλον ἔϲει.
fr. 2: ἔδει πρῶτον μὲν ὑπάρχειν | πάντων ἰϲηγορίαν.
fr. 3: πῶϲ οὖν οὐκ ἄν τιϲ ὁμιλῶν.| χαίροι τοιᾷδε πόλει,
ἵν' ἔξεϲτιν πάνυ λεπτῷ | κακῷ τε τὴν ἰδέαν.

Unrichtig misst Böckh metr. Pind. 115. Da die alten Metriker ohne Rücksicht auf den Rhythmus in viersilbige Tacte eintheilen, so zerlegen sie beide Reihen in einen Diiambus und Ionicus a minore und nennen den Vers ἐπιωνικὸν πολυϲχημάτιϲτον, weil der Diiambus auch an zweiter Stelle den Spondeus annehmen kann.

Katalektische Pherekrateen.

Asklepiadeen und Asklepiadeische Strophen.

Die katalektischen Pherekrateen unterscheiden sich in ihrem Ethos wesentlich von den akatalektischen, da sie bei der unvermittelten Aufeinanderfolge zweier Reihen mit aus- und anlautender θέϲιϲ nicht den Charakter der Flüchtigkeit und spielenden Leichtigkeit, sondern des bewegten Ernstes tragen. Daher ist dies Metrum der Komödie fremd geblieben, während es von den subjectiven Lyrikern mit um so grösserer Vorliebe gebraucht ist. Am häufigsten ist die Verbindung zweier katalektischer Pherekrateen zu einem Verse, der wegen seines Gebrauches bei dem späteren Dichter Asklepiades Ἀϲκληπιάδειον δωδεκαϲύλλαβον

genannt wird, obwohl er schon bei den Lesbiern vorkommt, ja sogar zu den häufigsten Formen der Alcäischen und Sapphischen Lyrik gehört. Dieser Vers hat mit dem elegischen Pentameter die grösste Analogie, die bereits die Alten richtig herausfühlten (Atil. 2700. Plot. 2656. Mar. 2594); er unterscheidet sich von demselben nur durch die kyklische Messung der Dactylen und die Einmischung trochäischer Tacte; zur Vermeidung der Monotonie steht der Trochäus in der ersten Reihe an der ersten, in der zweiten Reihe an der zweiten Stelle und der ganze Vers muss als die Verbindung eines zweiten und ersten katal. Pherekrateion aufgefasst werden:

⏑́ ⏑̆ – ⏑⏑ –   –́ ⏑⏑ – ⏑ –

Die Cäsur ist bei den Griechen oft unterlassen, bei den Lateinern niemals. Ueber die antispastische Messung der griechischen und die choriambische der lateinischen und der neueren Metriker s. oben § 58. Auch die Messung nach Dactylen war schon den Alten bekannt, Plot. 2656. — Der Asklepiadeus ist entweder stichisch oder strophisch gebraucht, im letzteren Falle ist er entweder am Anfange oder am Ende der Strophe mit einem Glykoneion verbunden, mit dem die Pherekrateen wahrscheinlich gleiches Megethos haben (brachykatalektische Dimetra).

a) **Asklepiadeion in stichischer Composition** (von den Neueren Asclepiadeum primum genannt) bei Alcäus und bei Sappho (im fünften Buche), Atil. Fortunat. 2700.

Alc. fr. 33: Ἤλθες ἐκ περάτων | γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῶ ξίφεος | χρυσοδέταν ἔχων,
ἐπειδὴ μέγαν ἆθλον Βαβυλωνίοις
συμμαχεῖς τελέσας, | ῥύσαό τ' ἐκ πόνων u. s. w.

Alc. fr. 40. Sappho (?) fr. 55. — Horat. carm. 1, 1; 3, 30; 4, 8.

b) **Asklepiadeion mit vorausgehendem zweiten Glykoneion** distichisch verbunden (Asclepiadeum secundum), oft bei Horaz.

Alc. 81: Νῦν δὴ οὗτος ἐπικρέτει
Κινήσας τὸν ἀπ' ἴ|ρας πύκινον λίθον.
Sapph. 56: Φαῖσι δή ποτα Λή|δαν ὑακίνθινον
πεπυκαδμένον ὤιον
εὕρην . . . .

c) **Drei Asklepiadeen mit einem schliessenden Glykoneion** zu einer tetrastichischen Strophe verbunden (Asclepia-

deum tertium), Horat. carm. 1, 6. 15. 24. 33; 2, 12; 3, 10. 16; 4, 5. 12.

Scriberis Vario | fortis et hostium
victor, Maeonii | carminis aliti,
quam rem cumque ferox, | navibus aut equis,
miles te duce gesserit.

In den Fragmenten des Alcäus liegt kein Beispiel mehr vor; von Sappho ist noch der Schluss einer Strophe erhalten fr. 64, wo das epodische Glykoneion sich ebenso wie das Adonion der Sapphischen Strophe mit Wortbrechung an den vorausgehenden längeren Vers anschliesst:

ἐλθόντ' ἐξ ὀράνω | πορφυρίαν ἔχον-
τα προϊέμενον χλάμυν.

d) **Zwei Asklepiadeen mit einem zweiten Pherekrateion** als drittem Verse und einem **Glykoneion** als Schluss (Asclepiadeum quartum). In Strophe *c* gehen der schliessenden Tetrapodie sechs Tripodieen, hier blos fünf voraus, von denen die fünfte akatalektisch ist (dem Rhythmus nach eine brachykatal. Tetrapodie). Horat. 1, 5. 14. 21. 23; 3, 7. 13; 4, 13.

Quis multa gracilis | te puer in rosa
perfusus liquidis | urguet odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam.

Von Alcäus sind nur noch die beiden Schlussverse erhalten, fr. 43:

λάταγες ποτέονται
κυλιχνᾶν ἀπὸ Τηιᾶν.

Ausser den Asklepiadeen haben sich bei den subjectiven Lyrikern noch andere Verbindungen des akatalektischen Pherekrateion gebildet. So finden wir **drei erste Pherekrateen** mit einander verbunden als Anfang eines Skolions, Vesp. 1245:

χρήματα καὶ βίαν | Κλειταγόρᾳ τε κᾀμοὶ μετὰ Θετταλῶν

mit einem darauf folgenden Phaläceus. Ebenso Alcaeus fr. 11:

. . . ὥςτε θεῶν | μηδέν' Ὀλυμπίων | λῦσαι ἄτερ Ϝέθεν.

Wahrscheinlich war hier die Verbindung hypermetrisch und etwa ein Adonion bildete den Schluss. Eine analoge Composition treffen wir bei Sappho und Anakreon: das zweite katalektische Pherekrateion wird mit dem Adonion zu einem Verse verbunden, ein Metrum, das sich zu dem eben genannten Hypermetron wie das Priapeion zu dem glykoneischen Hypermetron verhält:

⏒́ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – –

Den häufigen Gebrauch bei Sappho bezeugt Mar. Victor. 2577: *hoc frequenter usa est Sappho*, fr. 57 ὀφθαλμοῖς δὲ μέλαις νυκτὸς ἄωρος, wo die Veränderung zur dactylischen Pentapodie unnöthig ist. Von Anakreon gehört hierher fr. 37: τίλλει τοὺς κυάμους ἀσπιδιώτης, vielleicht auch fr. 38: nach ihm heisst der Vers Anacreontium, Atil. Fortun. 2694, Mar. Victor. 2527 — Phalaeceus hendecasyllabus alter bei Terent. Maur. 1845.

II. Choriambisch-logaödische Formen.

Ein sehr beliebtes Metrum der lesbischen und Anakreonteischen Lyrik ist die Verbindung des ersten Pherekrateion mit einer oder zwei vorausgehenden katalektisch-dactylischen Dipodieen (Choriamben); die hierdurch entstehenden Verse lauten entweder einfach mit der θέσις an, oder sie beginnen mit einer einsilbigen Anakrusis (ἀδιάφορος), oder werden endlich durch eine vorangehende tripodische Reihe, das katal. zweite Pherekrateion, erweitert. Das Gemeinsame dieser Formen besteht in der häufigen Anwendung der Katalexis und den dadurch entstehenden dreizeitigen Längen resp. Pausen, wodurch die choriambisch-pherekrateischen Verse im Ethos mit den Asklepiadeen übereinkommen, nur dass der bewegte Charakter zu noch grösserer Leidenschaft und einem energischen, fast gewaltsamen Schwunge gesteigert wird und bisweilen in ein feierliches und erhabenes Pathos übergeht. Dem rhythmischen Charakter entspricht durchgehends der Ton und Inhalt der Gedichte, so viel hiervon die kargen Fragmente erkennen lassen; auch die Nachbildungen des Catull und Horaz sind diesem Ethos im wesentlichen treu geblieben. Die Composition ist meistens isometrisch, seltener distichisch, indem ein proodisches Glykoneion oder Pherekrateion als besonderer Vers vorausgeschickt wird. Die einzelnen Formen gruppiren sich nach folgenden Klassen:

1) Einzelner Choriamb und erstes Pherekrateion

‒ ◡ ◡ ‒ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ‒ ‒,

von Anakreon gebildet (daher Anacreontium, Servius 1822): fr. 31. 32

δακρυόεσσάν τ' ἐφίλησεν αἰχμάν.

Hephaest. 31). Auch die katalektische Form des Verses scheint bei Anakreon vorzukommen, fr. 36 αἰνοπαθῆ πατρίδ' ἐπόψομαι. — Häufiger ist die durch Anakrusis erweiterte Form nachzuweisen (Hephaest. 36), Anacr. 33: οὐδ' ἀργυρέη κω τότ' ἔλαμπε

πειθώ, Sapph. 54. Sappho liess, wie aus fr. 51, 2. 3 hervorgeht, einen polyschematischen Wechsel des ersten mit dem zweiten Glykoneion zu: κῆνοι δ' ἄρα πάντες καρχήcιά τ' ἦχον | κἄλειβον, ἀράcαντο δὲ πάμπαν ἐcλά.

2) Choriambisches Dimetron und erstes Pherekrateion

–́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́,

Hephaest 31, bei Servius 1822 Sapphicum genannt, Sapph. fr. 60

δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες, καλλίκομοί τε Μοῖcαι,

Anacr. 28. 29. Alcäus verband nach Atil. 2703 und Mar. Victor. 2615 den Vers mit einem vorausgehenden ersten Pherekrateion zu einer distichischen Strophe, welche Horaz carm. 1, 8 mit der Veränderung nachbildet, dass er statt des choriambischen Dimeters ein drittes Glykoneion substituirt: *Lydia, dic, per omnes* | *te deos oro, Sybarin cur properas amando.* Die anakrusische Form des Verses war bei Sappho häufig und wird deshalb αἰολικόν genannt (Hephaest. 36), fr. 76—80: cὺ δὲ cτεφάνοιc, ὦ Δίκᾶ, πέρθεcθ' ἐράταιc φοβαῖcιν | ὄρπακαc ἀνήτοιο cυνέρραιc' ἀπαλοῖcι χερcίν.

Anakreon gebrauchte im Inlaute auch eine Auflösung

⏑́⏑ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́,

ein Metrum, welches er nach Hephaest. 31 in dem Gedichte Ἀναπέτομαι δὴ πρὸc Ὄλυμπον πτερύγεccι κούφαιc | διὰ τὸν Ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖc ἐθέλει cυνηβᾶν (fr. 24. 25) durchgängig gewahrt hat. Vgl. Plotius 2655. Die Alten meinen, dass der Anfang auch als ein aufgelöster Diiamb angesehen werden könne (ὡc εἶναι κοινὴν λύcιν τῆc τε χοριαμβικῆc καὶ τῆc ἰαμβικῆc, Heph.).

3) Choriambisches Dimetron mit erstem Glykoneion verbunden. In dem Gedichte auf Artemon fr. 21 bildet Anakreon tristichische Strophen, welche aus zwei solchen Versen und einem Dimetron iambikon als Epodikon bestehen

–́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑⏑ – ⏑̄ – ⏑ –́
⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

νήπλυτον εἴλυμα κακῆc | ἀcπίδοc, ἀρτοπωλίcιν
κἀθελοπόρνοιcιν ὁμι|λέων ὁ πονηρὸc Ἀρτέμων
κίβδηλον εὑρίcκων βίον.

Dies wenigstens muss als die Primärform der Strophe angesehen werden. Durch häufige Anwendung der Hyperthesis entwickeln sich aus dem choriambisch glykoneischen Verse zahlreiche polyschematische Nebenformen, nämlich aus der zweiten Reihe (dem ersten Glykoneion) sowohl das zweite Glykoneion v. 1 ξαν|θῇ δέ γ' Εὐρυπόλῃ μέλει, wie die Reihe ⏑́ – ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ v. 4 ἐν ὠςί, καὶ ψιλὸν περί, v. 3 καλύμματ' ἐςφηκωμένα, aus der ersten Reihe (dem choriambischen Dimetron) die Reihe ⏒́ – ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ πάις Κύκης καὶ σκιαδίς|κην. Ueber die Messung des anlautenden Iambus S. 742.

4) **Mehr als zwei Choriamben** werden in der stichischen Composition der klassischen Zeit dem Pherekrateion nicht vorausgestellt, blos die strophische Composition der Dramatiker, in welcher die choriambisch-pherekrateischen Verse nur sehr vereinzelt zugelassen werden, geht in bestimmten Fällen um ein besonderes Pathos zu erreichen über jene Grenze hinaus. Die alexandrinische Poesie dagegen nimmt keinen Anstand, auch in stichischen Gedichten die Zahl der Choriamben bis zu drei und vier zu erhöhen. Drei Choriamben gebraucht Kallimachus in seinem Branchos:

Δαίμονες εὐυμνότατοι, | Φοῖβέ τε καὶ | Ζεῦ Διδύμων γενάρχα

(μέτρον Καλιμάχειον); vier Choriamben der Plejadentragiker Philiskus in einem Hymnus auf Demeter:

Τῇ χθονίῃ μυστικὰ Δή|μητρί τε καὶ Περσεφόνῃ | καὶ Κλυμένῳ τὰ δῶρα

(μέτρον Φιλίσκειον oder Φιλίκειον), Hephaest. 13; Tricha 284; Suidas s. v. Φιλίσκος; Plotius 2655; Serv. 1823; Terent. 1883; Atil. 2678; Mar. Victor. 3, 2583 und 2, 2532.

Aus der ersten und zweiten choriambisch-pherekrateischen Grundform geht durch Vorausstellung eines katal. zweiten Pherekrateion eine dritte und vierte hervor:

5) **Die erste Form** wird im Anlaut durch ein **katal. zweites Pherekrateion***) erweitert, welches gleich der Schlussreihe wahrscheinlich brachykatalektisch zu messen ist:

⏗́ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏒.

---

*) Der ganze Vers entspricht genau Aeschyl. Supplic. 82:
ἔστι δὲ κὰκ πολέμου | τειρομένοις | βωμὸς Ἄρης φυγάσιν,
mit dem Unterschiede, dass die rein dactylische Bildung in eine logaö-

Den akatalektischen Vers, welcher von Hephaest. 35, Tricha 289 nach Simmias Cιμμιακόν benannt wird (Diomed. 509 choriambicum), verbindet Anakreon mit einem proodischen zweiten Glykoneion zu einer distichischen Strophe, fr. 19. 20 ἀρθεὶc δηὖτ' ἀπὸ Λευκάδοc | πέτρηc ἐc πολιὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι. Der katalektische Vers wird von Sappho und Alcäus sehr häufig stichisch gebraucht (daher Cαπφικὸν ἑκκαιδεκαcύλλαβον, Hephaest. 35; Tricha 289; Mar. Vict. 2616. 2621, Ἀλκαϊκὸν Tricha ep. 49, Serv. 1824); Sappho hatte die Gedichte des dritten Buches durchgehends in diesem Metrum geschrieben, fr. 65--74:

Κατθανοῖcα δὲ κείcεαι, οὐδέ ποτα μναμοcύνα cέθεν.

Bei Alcäus scheint das Metrum hauptsächlich in energisch bewegten Paroinien gebraucht zu sein, fr. 37. 39. 41. 42. 44. 82—86.

Μηδὲν ἄλλο φυτεύcηc πρότερον δένδριον ἀμπέλω

und es wird deshalb in der späteren Paroinien- und Skolienpoesie zu einer typischen Form, Praxilla fr. 2. 3 (mit Beibehaltung des pyrrhichischen Anlauts), Scol. p. 1023 B. An Sappho schliesst sich Catull. carm. 39, an Alcäus Horaz carm. 1, 11. 18; 4, 10 an. Auch in der alexandrinischen Poesie wird das Metrum vielfach nachgebildet von Theokrit 28, Kallimachus Anthol. Pal. 13, 10, Phaläcus Mar. Victor. 2598 (daher Φαλαίκειον ἑκκαιδεκαcύλλαβον, Diomed. 520; Plotius 2657) und Asklepiades (daher Asclepiadeum, Plotius l. l.). Endlich wird die schliessende Reihe des Verses zum sogenannten Adonion verkürzt:

⏓ ⏑⏑ _ ⏑⏑ _ ⏗⏑⏑ _ ⏗⏑⏑ _ ⏓

und in dieser Weise von Alcäus (daher Alcaicon, Servius 1823) und Sappho gebraucht (Hephaest. 34), von der letzteren in dem Liede auf den Tod des Adonis, fr. 62:

κατθνάcκει Κυθέρη, ἅβροc Ἄδωνιc, τί κε θεῖμεν;
καττύπτεcθε κόραι καὶ κατερείκεcθε χιτῶναc,

Die Schlussreihe bestand häufig aus dem Refrain ὦ τὸν Ἄδωνιν und wurde deshalb von Metrikern Adonion oder Adonidion

---

dische übergegangen ist. So wenig man bei Aeschylus die erste Reihe in einen Dactylus und Choriambus sondern kann, so wenig darf das katal. Pherekrateion in eine Monopodie und einen Choriamb als selbstständige Reihen gesondert werden. Dasselbe gilt von dem unter 6 angeführten Metrum.

genannt, Plotius 2640; Servius 1820; Marius Victorinus 2518.

6) Die zweite Form wird im Anlaut durch ein katal. zweites Pherekrateion erweitert. Dieser Vers lässt sich nur mit katalektischem Schlusspherekrateion nachweisen:

⏑́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́

bei Alcäus fr. 48 (daher 'Αλκαϊκόν, Trich. 289; Hephaest. 35): Κρονίδα βασιλῆος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πέδ' 'Αχιλλέα.

III. Logaödische Tetrapodieen.

(Glykoneen, Priapeen, Eupolideen, Kratineen.)

–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – erstes Glykoneion
⏑́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – zweites Glykoneion
⏑́ ⏒ – ⏒ – ⏑⏑ – drittes Glykoneion.

Die Lyriker verbinden das Glykoneion entweder mit einem Pherekrateion oder einer trochäischen Reihe zu einem stichisch gebrauchten Verse, oder sie vereinigen mehrere Glykoneen zu einem pherekrateisch abschliessenden Hypermetron; über die Strophen mit einem glykoneischen Proodikon oder Epodikon s. S. 763. 766.

1) Der glykoneisch-pherekrateische Vers, genannt Priapeion, ein beliebtes Maass für leichte Poesieen erotischen oder skoptischen Inhaltes, welches namentlich im Satyrdrama eine ausgedehnte Anwendung fand (deshalb metrum satyricum genannt) und auch in der alten Komödie häufig gebraucht wurde, Mar. Victor. 2599. Wegen des spielenden Rhythmus (*ipse enim sonus indicat esse hoc lusibus aptum*, Terent. 2752) machte die nachklassische Zeit diesen Vers zu einem Maasse priapeischer Lieder, daher rührt der Name Πριαπήιον, womit ἰθυφάλλιον Dionys. comp. verb. 4 zusammenstimmt.

Das zweite Priapeion mit dem Dactylus an der zweiten Stelle der beiden Reihen Heph. 34:

⏑́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ –   ⏑́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏓ .

Sapph. 45 ἄγε (δὴ) χέλυ δῖα μοι φωνάεσσα γένοιο. | Anacr. 17. 18 ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς. Cratin. Trophon. fr. 1; häufig auch von den Römern in priapeischen Liedern und anderen leichten Poesieen (Catull. 17; Maecen. Anthol. M. 1, 84) nachgebildet, überall mit Festhaltung des muthwilligen Tones, später auch mit unrichtiger Verkürzung der vierten Thesis, Terent. 2816; Mar. Vict. 2600 (Priap. 88, 4. 9; Terent. 2752 u. s. w.).

Das erste Priapeion mit dem Dactylus an der ersten Stelle der beiden Reihen (Heph. 31):

–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏓

Anacr. 22. 23 cίμαλον εἶδον ἐν χορῷ πηκτίδ' ἔχοντα καλήν, häufig bei den Komikern, die nach der zweiten Thesis auch eine lange Arsis gebrauchen, wie in den 16 Versen Eupol. Kolak. fr. 1 ἀλλὰ δίαιταν ἣν ἔχους' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς (aus einer Parabase, wahrscheinlich einem Epirrhema; das Priapeion ist gleich dem trochäischen Tetrameter ein herkömmlicher Spottvers), Aristoph. Amphiar. fr. 18 (ebenfalls Parabase), Eupol. inc. 9.

Das dritte Priapeion, d. h. drittes Glykoneion und zweites Pherekrateion (die polyschematistische Form nach Heph. 57):

⏒́ ⏓ – ⏓ – ⏑ ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒

Euphorion ap. Heph. 57 οὐ βέβηλος ὦ τελεταὶ τοῦ νέου Διονύcου. — Bei den Komikern, welche die Cäsur häufig vernachlässigen und Auflösung der trochäischen Thesis gestatten, kommt auch eine durch Verbindung des zweiten Glykoneion und ersten Pherekrateion hervorgehende pherekrateische Form vor, Aristoph. Geras fr. 5 ὦ πρεcβῦτα πότερα φιλεῖς τὰς δρυπεταῖς ἑταίρας; bei Pherekrates Pers. 2 und Metall. 2 wechselt die Stellung des Dactylus in den auf einander folgenden Priapeen (also Polyschematismus in Hephästions Sinne).

2) Das glykoneische Hypermetron verhält sich der Bildung nach ebenso zum Priapeion wie das trochäische, iambische oder anapästische Hypermetron zum Tetrametron: das Glykoneion wird vor dem Pherekrateion mehrmals wiederholt, ohne Zulassung von Hiatus und Syllaba anceps, doch nicht immer mit Einhaltung der Cäsur. Die Zahl der Glykoneen beträgt bei den Lyrikern und Komikern 2—4, so dass das kleinste Hypermetron aus 3, das grösste aus 5 Reihen besteht.

Nach Atilius Fortunatianus 2701 soll schon Alkman Glykoneen gebildet haben (vgl. fr. 86); dasselbe wird von Alcäus und Sappho berichtet; von der letzteren sind hierher zu rechnen fr. 46 ff. κἀπάλαις ὑποθυμίδας | πλέκταις ἀμπ' ἀπαλᾷ δέρᾳ. Der Hauptvertreter der glykoneischen Hypermetra ist Anakreon, nach welchem die glykoneische Reihe auch 'Ανακρεόντειον ὀκτωcύλλαβον genannt wird. Der Dactylus steht hier überall an zweiter Stelle. In den meisten Fragmenten sind vier Reihen zu einem Hypermetron vereinigt, fr. 14:

Cφαίρῃ δηὖτέ με πορφυρέῃ | βάλλων χρυcοκόμης Ἔρως | νήνι ποικιλοcαμβάλῳ | cυμπαίζων προκαλεῖται·
ἡ δ', ἐcτὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου | Λέcβου, τὴν μέν ἐμὴν κόμην, | λευκὴ γάρ, καταμέμφεται, | πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάcκει.

Ebenso fr. 4. 6. 8. Dasselbe Hypermetron sechsmal strophisch wiederholt Equit. 973 (bitteres Spottlied auf Kleon) und Catull 39 (Hymnus auf Diana). In zwei anderen Fragmenten Anakreons sind Hypermetra von drei und fünf Reihen zu einer Strophe verbunden (Hephaest. 69), fr. 2 und fr. 1; eine Art der Composition, die auch in den aus logaödischen Prosodiaka bestehenden Hypermetra vorkommt, Equit. 1111. Strophen von fünf Reihen finden wir in dem wahrscheinlich nach einem

Sappho'schen Metrum gebildeten Hymenäus des Catull. 61: vor der Interjection, mit welcher der oft wiederholte Refrain der beiden Schlussreihen beginnt, ist wie in den anapästischen und glykoneischen Hypermetra der Tragiker Hiatus und kurze Thesis gestaltet (Bergk Anacreon p. 35). Auch in der drittletzten Strophe kommt an derselben Stelle eine kurze Thesis vor: *noscitetur ab omnibus* | *et pudicitiam suae*, ebenso wie auch die Tragiker in ihren glykoneischen Hypermetra hin und wieder eine nicht durch folgende Interjection gerechtfertigte Syllaba anceps oder Hiatus zulassen, Oed. Col. 1215 μακραὶ | ἁμέραι, Oed Col. 132 φροντίδος | ἱέντες, Eur. Electr. 207 φυγάς | οὐρείας, Hiket. 993 αἰθέρα | λαμπάδ'. Vgl. übrigens Fleckeisen in Jahn N. Jahrb. 61 S. 3. 4. Diese einzige Syllaba anceps in der drittletzten Strophe berechtigt keineswegs, auch alle übrigen 45 Strophen des Gedichtes in zwei Verse, nämlich ein aus drei Glykoneen bestehendes Hypermetron und ein Priapeion zu theilen, eine Form, zu der sich bei den griechischen Lyrikern durchaus keine Analogie findet:

Collis o Heliconii cultor, Uraniae genus, qui rapis teneram ad virum
Virginem, o Hymenaee Hymen, o Hymen Hymenaee.

3) In den **glykoneisch-trochäischen Versen** ist das Glykoneion mit einem Ithyphallikon oder mit einer troch.-katal. Tetrapodie in analoger Weise vereinigt, wie in dem Priapeion mit einem Pherekrateion; auch diese Bildung geht auf die Lyriker zurück. Den **glykoneisch-ithyphallischen Vers** (mit Dactylus an erster Stelle) treffen wir bei Anakreon:

⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏗ ⏑ – ⏑ – –

fr. 30: Τὸν μυροποιὸν ἠρόμην Cτράττιν εἰ κομήcει, Hephaest. 55. Um eine Silbe länger ist das der Komödie und dem Satyrdrama eigenthümliche **Metrum Cratineum** und **Eupolideum**, von denen in jenem ein erstes Glykoneion, in diesem ein drittes Glykoneion mit einer katal.-troch. Tetrapodie verbunden ist:

⏗ ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – | ⏗ ⏓ – ⏓ – ⏑ – Metr. Cratineum.
⏗ ⏓ – ⏓ – ⏑ ⏑ – | ⏗ ⏓ – ⏓ – ⏑ – Metr. Eupolideum.

Der freie Anlaut ist von Kratin blos im Anfange des Eupolideum, von den übrigen Komikern auch in der trochäischen Reihe beider Verse zugelassen, die dann von den alten Metrikern πολυςχηµάτιςτοι genannt werden, Heph. 55. 59. Die tribrachische Auflösung des Trochäus im Anlaut der Reihe ist nicht selten, an den übrigen Stellen lässt sie sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Die Cäsur nach der vierten Thesis in der Commissur der Reihen ist häufig unterlassen. Beide Verse sind neben den anapästischen Tetrametern ein stehendes Maass der eigentlichen Parabase, auch in den epeisodischen Gesängen wurden sie gebraucht und konn-

ten hier sogar amöbäisch vorgetragen werden, wie die Eupolideen, Cratin. Thrattai 2 (kein Dialog). —

Von den Kratineen sind nur spärliche Beispiele erhalten (Bergk comment. p. 29). Cratin. fr. inc. 52 (Parabase):

> Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ | χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης.
> πάντα φορητά, πάντα τολ|μητὰ τῷδε τῷ χορῷ.
> πλὴν Ξενίου νόμοισι καὶ | Σχοινίωνος, ὦ Χάρον.

fr. inc. 173, Archil. 8, Dionysalex. 8, vielleicht auch Odyss. 9 und Seriph. 7. Bei Eupolis war die Parabase der Astrateutoi (fr. 5. 6, Hephaest. 55. 59) in Kratineen gehalten, doch so, dass hier auch das erste Priapeion zugelassen war, wahrscheinlich als Abschluss, entsprechend dem anapästischen Hypermetron des Pnigos:

> Ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρο δὴ | τὴν γνώμην προσίσχετε,
> εἰ δυνατὸν καὶ μήτι μεῖ|ζον πράττουσα τυγχάνει. —
> καὶ ξυνεγιγνόμην ἀεὶ | τοῖς ἀγαθοῖς φάγροισιν.

Zahlreicher sind die erhaltenen Eupolideen (Fritzsche ind. lect. Rostoch. 1855/56 und fragm. Eupolid. versu conscripta). Bei Kratin finden sie sich Malthak. 1:

> Παντοίοις γε μὴν κεφαλὴν | ἀνθέμοις ἐρέπτομαι,
> λειρίοις, ῥόδοις, κρίνεσιν, | κοσμοσανδάλοις, ἴοις,
> καὶ σισυμβρίοις, ἀνεμω|νῶν κάλυξί τ' ἠριναῖς,
> ἑρπύλλῳ, κρόκοις, ὑακίν|θοις, ἑλιχρύσου κλάδοις,
> οἰνάνθῃσιν, ἡμεροκαλ|λεῖ τε τῷ φιλουμένῳ, u. s. w.

fr. inc. 178 und Thrattai 2 (vgl. oben), bei Eupolis Baptai 16 (Parab.) und Demoi 20:

> ὃν χρῆν ἔν τε ταῖς τριόδοις | κἀν τοῖς ὀξυθυμίοις
> προστρόπαιον τῆς πόλεως | κάεσθαι τετριγότα,

fr. inc. 31. Die meisten Fragmente gehören dem Pherekrates an: inc. 31 (Parab.), Automol. 9, Dulodidask. 6, Ipnos 1, Myrmekanth. 5, Pers. 3, wogegen Aristophanes die Eupolideen nur selten angewandt hat: in der Parabase der Wolken v. 518 ff. und des Anagyros fr. 18. 19. Bei Plato ist das Metrum in der Parabase Paidarion 1 und Hyperbolus fr. 5 vertreten, auch in der mittleren Komödie ist es nachzuweisen, Alexis Trophon. 1 und Sicyon. 1, und soll nach Mar. Victor. 2551 sogar bei Menander und Diphilus vorkommen. Der Gebrauch im Satyrdrama erhellt aus den vier Eupolideen des Hercules satyr. von Astydamas (Parabase, vgl. Aristid. 2, 523 d und Pollux 4, 111), wo in den trochäischen Reihen wie bei Kratin der polyschematische Anlaut fern gehalten ist.

4) Hyperkatalektische und anakrusische Glykoneen sind bei den Lesbiern und Anakreon ziemlich spärlich vertreten, ja es sind die hierher gehörigen Formen nicht einmal alle gesichert.

Das hyperkatalektische erste Glykoneion finden wir Anacreon 47 mit einem vorausgehenden akatal. Glykoneion derselben Form zu einem Verse verbunden: ἀςτραγάλαι δ' Ἔρωτός εἰςιν μανίαι τε καὶ κύδοιμοι. Durch eine Anakrusis ist dieser Vers Anacr. 40 erweitert: πλεκτὰς δ' ὑποθυμίδας περὶ | ςτήθεςι λωτίνας ἔθεντο. — Das hyperkatalektische zweite Glykoneion mit anlautender Anakrusis, μέτρον Πραξίλλειον genannt Hephaest. 36, erscheint im stichischen Gebrauch bei Sappho fr. 53 πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ ςελάνα, | αἱ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐςτάθηςαν, ebenso Anacr. 60. — Das hyperkatalektische zweite Glykoneion wird von Anacr. fr. 35 mit einem ersten Pherekrateion verbunden Ἱπποθόρον δὲ Μυςοὶ | εὑρεῖν μῖξιν ὄνων πρὸς ἵππους. Dieselbe Reihe wird von Alcäus mit einem vorausgehenden akatal. zweiten Glykoneion und einer folgenden katal.-trochäischen Dipodie zu einem Verse vereint fr. 15. 50. 52:

⊻́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⊻ –́ ⏑ –

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος | χαλκῷ· πᾶςα δ' Ἄρῃ κεκόςμηται ςτέγα
λαμπραῖςιν κυνίαιςι, κατ τᾶν λευκοὶ καθύπερθεν ἵππιοι λόφοι.

Doch muss es dahingestellt bleiben, ob nicht vielleicht die beiden letzten Elemente des Verses eine einzige hexapodische Reihe ausmachen.

IV. Logaödische Pentapodieen.

Die Pentapodieen, welche in stichischer Composition und den Strophen der subjectiven Lyrik gebraucht werden, haben den Dactylus entweder an erster, oder zweiter, oder dritter Stelle; die meisten dieser Formen können auch mit der Anakrusis anlauten, den Auslaut bildet gewöhnlich ein Bacchius, selten ein Iambus. Logaödische Pentapodieen mit mehr Dactylen, wie das Πραξίλλειον Heph. 25 (πρὸς τριςίν), das Ἀρχεβούλειον Heph. 29, scheinen von den Lesbiern und Anakreon nicht gebraucht zu sein; das ἐγκωμιολογικόν (Heph. 51) ist nicht logaödisch, sondern ein ἀςυνάρτητον.

1. ⏓ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ Dact. an erster Stelle
2. ⊻́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ } Dact. an zweiter Stelle
⏓ –́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ }
3. –́ ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏓ }
⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏓ } Dact. an dritter Stelle.
⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – }

Dem Rhythmus nach enthalten die meisten dieser Reihen 6 Tacte.

1) **Pentapodie mit Dactylus an erster Stelle** kommt nur mit vorausgehender Anakrusis vor, Sapph. fr. 88 τριβώλετερ· οὐ γὰρ Ἀρκάδεςςι λώβα. Hephaest. 36.

2) **Pentapodie mit Dactylus an zweiter Stelle**, Φαλαίκειον ἑνδεκαςύλλαβον, ein häufiges Maass der Sappho (daher auch Σαπφικὸν ἑνδεκαςύλλαβον), die es im fünften Buche theils

stichisch gebraucht, theils mit anderen Versen verbunden hatte, aber, wie die Alten ausdrücklich erklären, nicht die Erfinderin war. Ausserdem wird Anakreon als Vertreter des phaläceischen Maasses genannt, von dem der Vers erhalten ist ἀcήμων ὑπὲρ ἑρμάτων φορεῦμαι. Hephaest. 33; Atil. Fortun. 2676; Mar. Vict. 2595. 2566. Zahlreicher sind die Phaläceen stichischer Composition bei den Alexandrinern und bei den Epigrammatikern der Anthologie erhalten, Theocrit. epigr. 22, Phalācus, Antipater, Alpheus (Anthol. 13, 6; 7, 390; 9, 110). Den Mangel griechischer Beispiele aus der älteren Zeit ersetzt Catull, der dies Metrum nach Atil. Fort. 2676 der Sappho und dem Anakreon nachgebildet hat; der leichte spielende Ton der Catullianischen Hendekasyllaben war ohne Zweifel auch den griechischen Vorbildern eigenthümlich; auch die phaläceischen Gedichte der übrigen lateinischen Dichter tragen denselben Charakter, bei Varro, Maecenas (Anthol. Meyer. 37. 82. 83), Statius, Martial, Petron (Anthol. 157), in den Priapeia u. s. — Schon Sappho hatte nach der Ueberlieferung den Vers mit anderen Metren zu Strophen verbunden; distichischen Verbindungen mit dem Hexameter, dem Hexametron perittosyllabes, dem Trimeter, dem Hemiamb begegnen wir öfter bei den griechischen Epigrammatikern, Theocrit. epigr. 17, Callimach. epigr. 42, Parmenon Anthol. Palat. 13, 18, in der älteren Skolienpoesie wurde eine mit zwei Phaläceen beginnende tetrastichische Strophe, die wahrscheinlich auf die lesbische Lyrik oder Anakreon zurückzuführen ist, zu einer oft wiederholten Form:

⏒́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏒́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏑⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ –.

Die ganze Strophe ist eurhythmisch eine Verbindung von 2 hexapodischen, 2 dipodischen und 2 brachykat. tetrapodischen Reihen. Die hierher gehörigen von Athenäus überlieferten Strophen s. Bergk scolia 1—14; zwei andere Strophen Ecclesiaz. 938. Ein anapästischer Anlaut findet sich in dem auf Simonides zurückgeführten scol. 8:

ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ,
δεύτερον δὲ φυὰν καλὸν γενέcθαι,
τὸ τρίτον δὲ πλουτεῖν ἀδόλωc,
καὶ τὸ τέταρτον ἡβᾶν μετὰ τῶν φίλων.

Die von Bergk angenommene Nebenform des Schlussverses

–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – gewährt als vorletzte Reihe eine katalektische statt der brachykatalektischen.

Das anakrusische Phalaikeion (Hephäst. 47) ist blos in zwei Versen der Sappho (fr. 58. 59) erhalten ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.

3) Die Pentapodie mit dem Dactylus an der dritten Stelle lautet entweder mit der Thesis oder mit der Anakrusis an, die anakrusische Form geht entweder auf den Bacchius oder den Iambus aus:

Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον	–́ ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏓
Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον	⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏓
Ἀλκαϊκὸν ἑνδεκασύλλαβον	⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ ⏓*).

a) Das Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον bildet in dreimaliger Wiederholung mit einem schliessenden Adonion (s. S. 768) die sogenannte sapphische Strophe. Alcäus 36:

ἀλλ' ἀνήτω μέν περὶ ταῖς δέραισιν
περθέτω πλεκταῖς ὑποθυμίδας τις,
καδ' δὲ χευάτω μύρον ἀδὺ καὶ τῶ
στήθεος ἄμμι.

Alc. 5. 77; Sappho 1—27; eine Nachbildung aus der späteren Zeit ist die Ode der Melinno auf Rom, Stob. flor. 7, 13. — Sappho gebrauchte diese Strophe häufiger als Alcäus, der nach Mar. Vict. 2610 der Erfinder ist; Hephaestio 79 lässt es unentschieden, ob Sappho oder Alcäus der Erfinder sei; die vereinzelte Angabe des Diomedes, 500. 508, der die Strophe auf Sappho zurückführt, ist bedeutungslos gegenüber den entgegenstehenden Zeugnissen, nach denen das Metrum nur deshalb das sapphische heisst, weil Sappho es häufiger als Alcäus gebraucht hat, Mar. Vict. 2494; Theo progymnast. 22; Atil. 2681. Die Strophe ist von der stichischen Composition nur durch das nachklingende

*) Hermann sah in den drei Schlusssilben der letzten Reihe einen Dactylus, aber der Alcäische Vers ist nichts anderes als das Sapphische Hendekasyllabon mit anlautender Anakrusis und fehlender Schlusssilbe, wie der Vergleich der Reihen unter einander zeigt; wir müssen daher mit Böckh die Schlusssilbe als Thesis auffassen, um so mehr, als ein schliessender Dactylus blos in den äolischen Dactylen vorkommt. Jeder dieser drei Verse aber bildet gleich dem Phalaikeion eine einheitliche Reihe, ein einziges Kolon, wie auch die Alten überliefern, Atil. Fort. 2681. Der polyschematische Anlaut ist nicht gestattet, weil dieser von den lesbischen Dichtern überhaupt nur vor einem unmittelbar folgenden Dactylus zugelassen wird (erst die spätern Dichter gebrauchen hier den polyschematischen Anlaut, Pindar ap. Hephaest. 45 u. S. 727); die auf die zweite θέσις folgende ἄρσις ist ἀδιάφορος, weil hier das Ende einer trochäischen oder iambischen Dipodie ist.

Adonion verschieden und erhält durch die Verbindung drei völlig gleicher Pentapodieen den Charakter würdevoller, ungeschmückter Simplicität. Die Stellung des Dactylus, der symmetrisch von zwei trochäischen Dipodieen umgeben ist, gibt dem Sapphischen Hendekasyllabon im Verhältniss zum Phaläceischen, das durch die drei schliessenden Trochäen einen spielenden, dem Ithyphallikon sich annähernden Gang hat, Gleichgewicht und eine gewisse Feierlichkeit, die anlautende Thesis bringt im Gegensatz zum Alcäischen Hendekasyllabon einen ruhigen und sanften Rhythmus hervor. — Das schliessende Adonion bildet oft mit der dritten Pentapodie einen einheitlichen Vers, Sapph. 1, 11 πυκνὰ διveῦντες πτέρ' ἀπ' ὠρανῶ αἰθέ|ρος διὰ μέccω; 2, 11. 13. 20. 21; Catull. 11, 11; Horat. carm. 1, 2, 19; 1, 25, 11; 2, 16, 7; 3, 27, 66, doch so, dass an anderen Stellen auch Hiatus vorkommt, Hor. 1, 2, 47; 12, 7; 22, 15. Der zweite Tact ist bei den Griechen und bei Catull meist ein Spondeus, ohne aber den Trochäus auszuschliessen, Catull. 11, 6. 15; 51, 13; Horaz hat den Spondeus zur unverletzlichen Normalform erhoben. S. 759. Eine feststehende Cäsur findet bei den Griechen ebenso wenig wie im Phalaikeion und anderen monokolischen Versen statt, sie erscheint zwar häufig nach der vierten oder fünften Silbe, allein dies ist weder beabsichtigt, noch gehört es zum metrischen Bau des Verses*).

b) Das Ἀλκαϊκὸν δωδεκαcύλλαβον besteht in der durch Anakrusis erweiterten Pentapodie der Sapphischen Strophe, Hephaest. 45. Nur zwei Verse Alcäus fr. 55 sind erhalten:

Ἰοπλόχ' ἁγνὰ μειλιχόμειδε Cαπφοῖ,
θέλω τι Fείπην, ἀλλά με κωλύει αἰδώς.

c) Das Ἀλκαϊκὸν δωδεκαcύλλαβον bildet in zweimaliger Wiederholung mit zwei schliessenden Tetrapodieen die sog. Alcäische Strophe; die erste Tetrapodie ist ein hyperkatalektischer Dimeter iambicus, die zweite ein λογαοιδικὸς διὰ

*) Horaz (S. 759) trägt die Cäsuren des Hexameters auf den Sapphischen Vers über; die Penthemimeres (nach der dritten Thesis) ist wie im lateinischen Hexameter die häufigste, die Cäsur κατὰ τρίτον τροχαῖον wird erst in den späteren Gedichten des Horaz (carm. secul. u. lib. IV) neben der Penthemimeres als gleichberechtigt zugelassen, in den früheren Gedichten steht sie fast nur ausnahmsweise, nach Horaz verschwindet sie völlig. Auch darin wird die Analogie des Hexameters festgehalten, dass vor der Penthemimeres nur dann ein einsilbiges Wort steht, wenn zugleich ein einsilbiges vorhergeht. 1, 2, 17 *Iliae - dum - se | nimium querenti*|; 1, 12, 14 *laudibus - qui - res | hominum ac deorum.*

δυοῖν. Diese Strophe ist eines der häufigsten Metra des Alcäus, ebenso auch in den Nachbildungen der Alcäischen Poesie bei Horaz, der etwa den dritten Theil seiner Oden darin gedichtet hat. Alc. fr. 35:

οὐ χρὴ κακοῖcι θυμὸν ἐπιτρέπην·
προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀcάμενοι,
ὦ Βύκχι, φάρμακον δ' ἄριcτον
οἶνον ἐνεικαμένοιc μεθύcθην.

Bei Sappho erscheint die Strophe nur in einem Fragmente 29, ausserdem ist noch ein Beispiel unter den Skolien bei Athenäus 15, 695 (Bergk p. 1021) erhalten. — Die Alcäische Strophe ist durch die anlautende Anakrusis schwungvoller und energischer als die Sapphische und zugleich mannigfaltiger in ihren Metren und ihrem eurhythmischen Bau, indem auf die pentapodische eine tetrapodische Periode, je von zwei Reihen folgt. Die Arsis nach der iambischen Dipodie der drei ersten Verse ist bei den Griechen anceps, Horaz (S. 759) erhebt die Länge zur Normalform, die namentlich in dem iambischen Verse nie vernachlässigt ist*).

---

*) Ueber Hor. carm. 3, 5, 17 *si non periret* vgl. Fleckeisen N. Jahn. Jahrb. B. 61 S. 17. Ebenso ist bei Horaz die Anakrusis gewöhnlich (im vierten Buche und bei Statius silv. 4, 5 stets) eine Länge. Auch die Cäsur ist von Horaz nach einem bestimmten Gesetze geordnet. In den beiden ersten Versen fällt sie nämlich vor die dritte Thesis (nach Analogie der Penthemimeres im Trimeter); mit der Zulassung eines einsilbigen Wortes vor der Cäsur verhält es sich meist ebenso wie vor der Cäsur des Sapphischen Verses (vgl. oben), z. B. 1, 9, 2 *Soracte, - nec - iam - sustineant onus*, doch ist diese doppelte Diärese in der Alcäischen Strophe weniger streng beobachtet, z. B. 3, 5, 18 *hoc caverat - mens - provida Reguli*. Für den iambischen Vers wählt Horaz nicht die Penthemimeres, sondern sucht durch eine Cäsur nach der dritten Thesis dem Bau der Strophe eine grössere Mannigfaltigkeit zu geben. Zwar nimmt er in den älteren Oden lib. 1. 2 an der Penthemimeres noch keinen Anstoss: 1, 16, 3 *pones iambis; - sive flamma*, aber in den folgenden Gedichten ist die Cäsur nach der dritten Thesis die Normalform und die Penthemimeres wird nur in Verbindung mit ihr zugelassen: 4, 9, 23 *excepit ictus - pro - pudicis*. Eine Cäsur nach der zweiten Thesis kommt bis auf 1, 26, 11 *hunc Lesbio - sacrare plectro* und 2, 3, 27 *sors exitura - et nos in aeternum* nur als Nebencäsur und nur in Verbindung mit einer Cäsur nach der vorhergehenden Silbe vor: 4, 4, 7 *vernique - iam - nimbis remotis*. Vgl. epistola C. Lachmanni in Franke fasti Horatiani p. 237 ff. Die griechischen Lyriker, die ihre Strophen für den melischen Vortrag dichteten, wissen von diesen strengen Regeln nichts, erst die späte Zeit, die für die Lectüre und Recitation schrieb, konnte auf solche Gesetze kommen, die dem Bau des ebenfalls für die Recitation bestimmten Hexameters und Trimeters analog sind.

§ 61.

Logaödische Strophen des Simonideischen und des Pindarischen Stils.

In der chorischen Lyrik bilden die Logaöden nach den hesychastischen Episyntheta die ausgedehnteste und häufigste Strophengattung, während die übrigen hier gebräuchlichen Metra, die Dactylo-Ithyphallika, die hyporchematischen Dactylo-Trochäen, die Päone und Ionici, welche stets nur auf einzelne poetische Gattungen beschränkt geblieben sind, blos als Nebenformen betrachtet werden können. Der Unterschied jener beiden Hauptmetra wird bereits von Aristoteles polit. 7, 5 angedeutet, welcher unter den Rhythmen ebenso wie unter den Harmonieen zwei Hauptklassen unterscheidet: τὸν γὰρ αὐτὸν τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς ῥυθμούς· οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον, οἱ δὲ κινητόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας. Die hesychastischen Episyntheta sind ῥυθμοὶ στασιμώτεροι, die Logaöden κινητοί; jene enthalten ungemischte dactylische (anapästische) oder trochäische (iambische) Reihen im isorrhythmischen Tacte, der ihnen zumal bei den vielen gedehnten Tactformen (σπονδεῖοι διπλοῖ) den Charakter einer gleichförmigen Ruhe und archaistischen Simplicität verleiht, die Logaöden dagegen eilen auf dem rascheren Wogenschlage des diplasischen Rhythmus unter stetem Wechsel der trochäischen und dactylischen Tactformen dahin. Dem Gegensatze des Rhythmus entspricht die Verschiedenheit der Sprache, des Gedankeninhaltes und der poetischen Stimmung. Die hesychastisch-episynthetischen Strophen zeigen den Charakter einer plastischen Ruhe und Objectivität, in welcher die Individualität des Dichters fast nirgends sich geltend macht; die logaödischen Strophen tragen ein mehr subjectives Gepräge, einen bewegten und wechselvollen, oft leidenschaftlichen Ton, der Gang ist rasch und springend, die Gedanken rollen sich schneller ab und werden nicht mit der in sich behaglichen Ruhe ausgesponnen; die universellen Mächte des Lebens stehen zwar auch hier in dem Vordergrund, aber auch die eigne Persönlichkeit des Dichters, seine Theilnahme, seine Liebe und sein Hass, tritt in den Kreis der Gedanken hinein. Dort in den hesychastischen Episyntheta hält die meist klare und durchsichtige Sprache die Mitte zwischen dem epischen und

dorischen Dialectc, hier in den Logaöden dagegen ist der Satzbau verschlungener und der Dialect oft individueller gefärbt, namentlich werden bei Pindar provinzielle äolische Formen zugelassen, welche in seinen Episyntheta vermieden sind.

Innerhalb der logaödischen Strophengattung lassen sich wieder zwei metrische Stilarten unterscheiden, die wir nach ihren beiden Hauptvertretern als den Pindarischen und Simonideischen Stil bezeichnen wollen. Die logaödischen Reihen Pindars enthalten fast durchweg nur Einen Dactylus, die des Simonides zwei und mehr Dactylen (λογαοιδικὰ πρὸς δυοῖν und πρὸς τρισίν). Damit harmonirt die Beschaffenheit der den Logaöden zugemischten alloiometrischen Reihen: bei Pindar sind es vorwiegend trochäische, bei Simonides dactylische Reihen. Auch die Ausdehnung der Reihen ist verschieden; Pindar liebt kürzere Elemente, Tripodieen, Dipodieen und Tetrapodieen, bei Simonides dagegen sind längere Reihen, Pentapodieen oder Hexapodieen eine vorwaltende Form. Ein wesentlicher Unterschied ist sodann durch den Auslaut der Reihen innerhalb des Verses bedingt. Bei Simonides werden die auf einander folgenden Reihen häufig durch die ἄρσις vermittelt, bei Pindar ist der Auslaut auf die θέσις und die hierdurch bedingte Katalexis die legitime Form. Dass sich die beiden Stilarten diesem verschiedenen metrischen Bau entsprechend auch durch den Gegensatz des Ethos wesentlich unterscheiden, liegt am Tage. Die zahlreichen oft aufgelösten Trochäen, die Kürze und Gedrungenheit der Reihen und namentlich die Häufigkeit der Katalexis gibt den logaödischen Strophen Pindars einen energischen und feurigen Charakter, eine schwungreiche Kühnheit und Kraft, die im Bewusstsein des eignen Adels bisweilen sogar eine gewisse Herbheit nicht verschmäht. Bei Simonides dagegen zeigt sich ein leichter und weicher Fluss des Rhythmus, der nicht in aufgelösten Doppelkürzen übersprudelt, nicht durch Katalexis gebrochen wird, sondern in längeren rhythmischen Reihen seine Wellen ungehemmt weiter treibt, nicht im raschen Falle der bei Pindar vorwaltenden Trochäen, sondern im sanft bewegten Wogenschlag der kyklischen Dactylen. So sind die Simonideischen Logaöden weniger der Ausdruck der Kraft und erhabenen Begeisterung, als vielmehr der Milde und Anmuth, und der Unterschied des poetischen Stiles beider Dichter, des γένος σκληρόν und ἀνθηρόν, findet sich in ihren Metren wieder.

Der Simonideische Logaödenstil

ist dem Simonides keineswegs eigenthümlich, sondern ist schon durch Alkman, bei dem sich die Logaöden überhaupt am frühesten nachweisen lassen, und durch Ibykus vertreten, er gehört also in seiner Entstehung und ersten Ausbildung einer noch über die Lesbier hinaufreichenden Zeit an. Die Uebereinstimmung jener drei Dichter in der Behandlung der Logaöden und ihre Verschiedenheit von Pindar erklärt sich daraus, dass sie dem in den logaödischen Gesängen Pindars herrschenden γένος ἐλευθέριον, dem διάρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες fern stehen und sich dem von den Alten als ἄνανδρος διάθεσις charakterisirten systaltischen Ethos zuwenden (§ 28, Bd. I § 34): Alkman als Dichter von Hyporchemen und Hymenäen (denn gerade diesen poetischen Gattungen scheinen die Alkmanischen Logaöden anzugehören, vgl. fr. 53), Ibykus als Erotiker, und Simonides bei dem vorwiegend weichen Tone, der fast seine gesammte Poesie charakterisirt. Die Reihenfolge der drei Dichter bezeichnet zugleich die immer mehr um sich greifende Anwendung der Logaöden in der chorischen Lyrik: bei Alkman sind dieselben nur sparsam gebraucht, bei Ibykus stehen sie dem sonst noch bei ihm vorkommenden κατὰ δάκτυλον εἶδος mindestens schon coordinirt, bei Simonides überwiegen sie völlig und kommen bei ihm nicht blos in den systaltischen Threnen und Hyporchemata vor, sondern sind auch in die hesychastischen Epinikien eingedrungen, doch so, dass er sich in den Epinikien auch dem Pindarischen Logaödenstile zugewandt hat, fr. 5. Interessant ist es, dass Stesichorus die Logaöden von seiner ernsten epischen Lyrik fern hält und blos in der dem erotischen Gebiete angehörigen Rhadine gebraucht.

Unter den logaödischen Reihen sind die λογαοιδικὰ πρὸς τρισίν und δυοῖν bei weitem am häufigsten; Hexapodieen mit zwei Logaöden an zweiter und dritter Stelle: Alcman 53, 1. 3 εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες, Sim. 4, 8 ὁ Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπώς; Pentapodieen mit zwei Dactylen an erster und zweiter Stelle: Ibyc. 6, 2 μᾶλά τε καὶ ῥόδα καὶ τέρεινα δάφνα, Sim. 43, 1 σχέτλιε παῖ, δολόμητις Ἀφροδίτα, Sim. 44, 3; dieselbe Reihe katalektisch Sim. 46, 1. 2 mit vorausgehenden dactylischen Tripodieen: ἁ Μοῖσα γὰρ οὐκ ἀπόρως γεύει τὸ παρὸν μόνον, ἀλλ' ἐπέρχεται; anakrusische Pentapodieen mit drei Dactylen (Archebuleen): Alcman 51 ἀτε-

λέςτατα γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας (cf. Hephaest. 29), Ibyc. 21 δαρὸν δ' ἄνεω χρόνον ἧςτο τάφει πεπηγώς, Sim. 53, 4; 68; 69; 53, 3. 80 (cf. Atil. 2673, der diese Reihe auch dem Stesichorus zuschreibt). — Tetrapodieen mit zwei Dactylen: Ibyc. 22, 4 ἰχθύες ὠμοφάγοι νέμοντο, 18. 26, Sim. 46, 3 καλλιβόας πολύχορδος αὐλός, mit Katalexis Ibyc. 1 ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι (sechs mal), häufig auch bei Simonides, vgl. Serv. 1820 *Simonideum . . . ut est hoc*: *Indue pallia serica*; ähnlich die katal. Tetrapodie mit dem Dactylus an zweiter und dritter Stelle Sim. 4, 9 κόςμον ἀέναόν τε κλέος. — Viel seltener sind logaödische Reihen mit Einem Dactylus, wie das Glykoneion, dessen Vorkommen bei Alkman und Simonides zwar durch die Metriker bezeugt wird, Atil. 2701, Mar. Victor. 2518, aber in den Fragmenten selten ist, Alcm. 28 ἁ ξανθὰ Μεγαλοςτράτα (Sim. fr. 5 gehört, wie oben bemerkt, dem Pindarischen Stile an). Häufiger erscheint das akatalektische Glykoneion, Sim. 4, 1 τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων, 44, 1.

Dass unter den alloiometrischen Reihen die dactylischen und anapästischen den ersten Platz einnehmen, lehrt fast ein jedes Fragment, ja in manchen Strophen stehen sie gerade zu den Logaöden coordinirt. Auch hier sind längere Reihen häufig, wie die hyperkatalektisch-anapästische Hexapodie, Sim. 41, 2 ἅ τις κατεκώλυε κιδναμέναν μελιαδέα γᾶρυν, 43 βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶςτις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος (vgl. Serv. 1822 *Simonidium anapaesticum constat trimetro hypercatalecto*), und die dactylische Pentapodie mit schliessendem Dactylus, die nach Serv. 1820 und Victor. 2518 ebenfalls Simonideum heisst. Die dactylischen Tripodieen haben die logaödischen Tripodieen fast völlig verdrängt, so dass die pherekrateischen Formen sehr vereinzelt stehen (Sim. 38, 1); die dactylischen Tetrapodieen kommen numerisch den logaödischen fast gleich, bald mit schliessendem Dactylus wie Ibyc. 1, 4 κῆποc ἀκήρατος αἵ τ' οἰνανθίδες, bald mit einem Spondeus (Trochäus) oder einer blossen Thesis im Auslaut. Im allgemeinen gilt das Gesetz, dass alle im κατὰ δάκτυλον εἶδος (s. § 33) vorkommenden Dactylen und Anapäste auch in den Logaöden des Simonideischen Stiles zugelassen werden, mit der dort vorkommenden Freiheit der Zusammenziehung (vgl. Ibyc. 1, 4 und Mar. Vict. 2518, 12 = Serv. 1820); wie dort folgen auch hier mehrere dactyl. oder anapäst. Reihen auf einander und schliessen sich zu längeren Versen, Oktapodieen, Hepta-

podieen u. s. w. zusammen. Inlautende Katalexis wird hauptsächlich nur in dactylischen und anapästischen Versen angewandt, daher Choriamben mit und ohne Anakrusis, Simon. 32:

> ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσῃς ὅ τι γίνεται αὔριον
> μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον, ὅσσον χρόνον ἔσσεται.

Dieselbe Bildung vielleicht auch in den erhaltenen Logaöden des Stesichorus fr. 44 (vgl. S. 744), die den lesbischen Choriamben den Silben nach gleichstehen (es ist nämlich möglich, dass der Anfang kein polyschematischer Pyrrhichius satt eines Trochäus, sondern eine zweisilbige Anakrusis ist), und bei Alcman 79. 80 (Hephaest. 46) περισσόν· αἰ γὰρ Ἀπόλλων ὁ Λύκηος.

Die **trochäischen und iambischen Reihen** zeigen eine durchaus andere Bildung als die des Pindarischen Logaödenstiles, namentlich in der Ausdehnung, in der Häufigkeit der auslautenden ἄρσις und in der Fernhaltung der Auflösung. So finden sich acatal.-trochäische Hexapodien Sim. 4, 1 und 44, 1 εὐκλεὴς μὲν ἁ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος. Von spondeischem Anlaute in Trochäen und Iamben gibt Sim. 1 und 32, 4 ein sicheres Beispiel, dagegen sind die Spodeen Alcman 53, 4. 6 und vielleicht auch Sim. 4 als gedehnte Tactformen anzusehen.

Ueber die Vereinigung der Reihen zu Versen und die Composition der Strophen ist unsere Kenntniss sehr mangelhaft. In den meisten Fällen mögen hier ähnliche Gesetze herrschen wie bei Pindar, daneben kommt aber auch eine rein hypermetrische Verbindung vor Ibyc. fr. 1, wo catal.-logaödische Tetrapodieen πρὸς δυοῖν und dactylische Tetrapodieen sich eine ganze Strophe hindurch ohne Versende und dreimal sogar ohne Cäsur mit einem schliessenden Ithyphallicus an einander reihen. Zwei andere ziemlich gesicherte Strophen sind Alcm. fr. 53 und Sim. fr. 4, die zugleich die Aehnlichkeit der Logaödencomposition bei Alkman und Simonides veranschaulichen. In den Alkmanischen Schlussversen ist das Metrum:

> θῆρές τ' ὀρεσκῷοι | καὶ γένος μελισσᾶν
> καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσι πορφυρίας ἁλός·
> εὕδουσι δ' οἰωνῶν | φῦλα τανυπτερύγων.
>
> – –́ ⏑ –́ ⊔́ ⊔́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
> – –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⊻́
> – –́ ⏑ –́ ⊔́ ⊔́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

Die Dehnung des Spondeus im ersten Verse hat bereits Bergk

bemerkt; dasselbe Maass findet auch in der ersten Reihe des Schlussverses statt, wobei εὕδουσιν in εὕδουσι zu verändern ist. Ob es mit dem Spondeus in dem catal.-iamb. Trimeter Alkmans (Heliodor. ap. Prisc. 1327) eine gleiche Bewandtniss hat, wie Bergk meint, oder ob Heliodors Angabe auf einem metrischen Irrthume beruht, mögen wir nicht entscheiden.

Der Pindarische Logaödenstil

lässt sich nicht so hoch hinauf verfolgen, wie der Simonideische, vielleicht gebrauchten ihn schon Lasos und Korinna, doch sind deren Fragmente zu gering, um sicheren Aufschluss zu geben. Neben Pindar steht als Hauptvertreter Bacchylides da, bei dem wir auch in dem dactylo-epitritischen Metrum eine durchgreifende Verwandtschaft mit Pindar gesehen haben; von seinen Fragmenten gehört hierher Päan fr. 14, Prosodion fr. 19, fr. inc. 37. 47. In einem einzigen Epinikion fr. 5 schliesst sich auch Simonides dem Pindarischen Stile an. Pindar selbst gebraucht das logaödische Maass hauptsächlich in Epinikien, Päanen und Hyporchemen; in den übrigen Dichtungsarten walten die hesychastischen Episyntheta bei weitem vor, wie dies auch bei Bacchylides der Fall ist. Von den logaödischen Epinikien sind nach Pindars eignem Zeugnisse Ol. 1, Py. 2 und Nem. 3 in äolischer, Ol. 14 und Nem. 4 in lydischer Tonart gesetzt. Gegenüber der ruhigen dorischen Tonart, welche sich vielleicht nur zufällig für die logaödischen Epinikien nicht nachweisen lässt, trägt die äolische*) (hypodorische) einen bewegteren Charakter, sie zeigt leidenschaftliche Erhebung und Selbstvertrauen (ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός Heraclid. Pont. ap. Athen. 14, 624), lebendige Energie und Thatkraft (κατὰ τὴν ὑποδωριστὶ πράττομεν Aristot. probl. 19, 35). Aber man geht zu weit, wenn man auch das ἦθος γαῦρον und ὀγκῶδες, welches nach Heraklides l. l. der äolischen Harmonie zukommt, auf die äolischen Epinikien überträgt und ihnen deshalb einen *ingens tumor, adeo ut tubis apta haec cantica videantur* zuschreibt; einen solchen Charakter tragen wohl manche äolische Erotika und Sympotika, aber sicher-

*) Wir finden sie in der chorischen Lyrik, ausserdem in dem Fragmente des Lasos „Αἰολίδα βαρύβρομον ἁρμονίαν" und bei Pratinas fr. 5: am frühesten erscheint sie in dem νόμος Αἰόλιος des Terpander, Plut. Mus. 4; Pollux 4, 65.

lich nicht die äolischen Epinikien Pindars, die bei aller Kühnheit des Schwunges und des Selbstvertrauens niemals die Gränzen des Maasses überschreiten; die „Tuben" stehen ihnen um so ferner, als die äolische Harmonie gradezu κιθαρῳδικωτάτη genannt wird Aristot. probl. l. l.*). — Ein metrischer Unterschied tritt zwischen den äolisch und lydisch gesetzten logaödischen Epioikien nicht hervor (denn die lydische Ol. 5 gehört ebenso wie Ol. 2 nicht dem logaödischen Metrum an, s. § 50) und es ist geradezu Spielerei, wenn man für diejenigen logaödischen Epinikien, über deren Tonart Pindar selber keinen Fingerzeig gibt, nach dem Metrum bestimmen will, ob sie äolisch oder lydisch sind. Abgesehen von der bald mehr bald weniger häufigen Auflösung zeigt sich ein Unterschied des Metrums in Nem. 6, in welcher die sonst von Pindar nur selten zugelassenen Dactylen vorwiegen. Weitere Modificationen des Pindarischen Logaödenstiles dürfen wir nach dem Unterschiede der Tropoi und poetischen Gattungen voraussetzen: die Hyporcheme und vielleicht auch die Threnen sind systaltisch, die Epinikien und die übrigen Gattungen hesychastisch, was man indes nicht schlechthin als „ruhig" deuten darf, sondern mit den Alten von dem Gleichgewichte der Seele und der männlichen Energie im Gegensatze zu der ταπεινότης und ἄνανδρος διάθεσις des systaltischen Tropos verstehen muss; dem letzteren scheint die Häufigkeit der zweisilbigen Anakrusis, die wir in den Hyporchemen antreffen, eigenthümlich zu sein, im übrigen aber reichen die kargen Fragmente zur Erkennung der metrischen Nüancen nicht aus.

Die metrischen Grundgesetze der logaödischen Strophen Pindars im Unterschiede von den Simonideischen sind bereits oben angegeben. Gewöhnlich werden zwei oder drei Reihen zu einem Verse verbunden, aber auch monokolische Verse sind häufig, nicht bloss Tripodien und längere Reihen, sondern auch Dipodien, Ol. 9, 8 τοιοῖσδε βέλεσσιν; Ol. 9 ep. 3; Ol. 11 ep. 7; Ol. 13, 1; Py. 6, 7; Py. 7, 8; Py. 7 ep. 6; Py. 10 ep. 2. Längere Verse als τρίκωλοι sind sehr selten; ein τετράκωλος

*) Ueberhaupt findet zwischen der äolischen und dorischen Harmonie kein grosser Gegensatz statt, denn unter den griechischen Tonarten zeigen gerade diese beiden die grösste Verwandtschaft; die äolische wird der dorischen analog στάσιμος, μεγαλοπρεπής, simplex Apulei. flor. 1, 4 genannt, ja sie wird geradezu unter der Δωρίς mitbegriffen Aristot. polit. 4, 3; Plato Rep. 3, 398 e, Laches 118 d; Lucian. Harmonid. 1.

Py. 2 ep. 1 ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας· ἄγει δὲ χάρις φίλων | ποίνιμος ἀντὶ ἔρ|γων ὀπιζομένα, ein ἑξάκωλος oder ἑπτάκωλος Isth. 7, 4. Die näheren Angaben in den 2 letzten Abschnitten dieses §. — Bei der Verbindung der Reihen im Verse treffen gewöhnlich zwei θέσεις zusammen, ein wesentlicher Unterschied der Pindarischen Logaöden von den Simonideischen. Vgl. S. 791. Ebenso geht auch die Schlussreihe des Verses fast überall auf die θέσις aus; Ausgang auf die ἄρσις kommt vorwiegend nur in Anfangsreihen des Verses vor. Ueber die Aufeinanderfolge der Reihen im Verse beobachtet Pindar das Gesetz, dass die trochäischen Elemente (die häufige troch.-catal. Tripodie und Dipodie) den Vers schliessen, während er die Logaöden vorwiegend dem Anfange und der Mitte des Verses zuweist. Eine ähnliche Anordnung auch in den dactylo-ithyphallischen Strophen.

Bildung der metrischen Elemente.

Die anakrusischen Verse sind numerisch ebenso stark, ja noch stärker als die thetischen vertreten, wobei wir von dem polyschematischen Iambus statt des Trochäus vorläufig absehen. Die Anakrusis ist meist eine Länge, seltener eine Kürze oder Syllaba anceps; die zweisilbige Anakrusis kommt nicht blos bei Anapästen und Logaöden, Ol. 1 ep. 5 ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον; Ol. 4, 1. 2. 9; Ol. 4 ep. 9; Ol. 9, 1; Ol. 9, ep. 2. 3; Ol. 11, 1 ep. 7; Ol. 13, 1. 5; Py. 2, 4; Py. 6, 6; Nem. 3, 8; Nem. 3 ep. 5; Nem. 6, 4. 5; Isth. 6, 1; Isth. 6 ep. 4; Isth. 7, 2, sondern auch bei Iamben vor, Ol. 4, 9 Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον; Ol. 9 ep. 2; Ol. 11 ep. 10; Ol. 13, 5; Nem. 6 ep. 6. Antistrophischer Wechsel einer zweisilbigen und einer langen Anakrusis findet sich Nem. 6 ep. 6 δελφῖνί κεν und βοτάνα τέ νιν; Isth. 7, 2 Ἑλέναν τ' ἐλύσατο Τρωίας (v. 52) und εὔδοξον ὦ νέοι καμάτων; Ol. 11 ep. 3 ἀκρόθινα διελὼν ἔθυε καί (v. 57) und ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἑπόμενοι (v. 78), wo die drei ersten Silben von ἀκρόθινα nicht als – ⏑⏑ gemessen werden dürfen, die Reihe ist ein einfacher iambischer Dimeter mit aufgelöster zweiter und dritter Thesis:

⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́⏑ – ⏑́⏑ ⏑ ⏑́.

Die Auflösung einer dactylischen (oder anapästischen) Tactform ist wie in den Dactylo-Epitriten nur ausnahmsweise gestattet, Nem. 7, 70 Εὐξένἰδᾰ πάτραθε Σώγενες ἀπομνύω bei einem Eigennamen und sodann Py. 11, 9. 41. 58. Um so

häufiger ist die Auflösung einer trochäischen (oder iambischen) θέϲιϲ, sowohl in den logaödischen Reihen, wo sie besonders den ersten Tact trifft, als auch in den trochäischen und iambischen Reihen, von denen bei weitem die meisten eine oder zwei Auflösungen enthalten. Dass bisweilen auch die schliessende θέϲιϲ einer Reihe aufgelöst werden kann, wenn die nächste Reihe desselben Verses wiederum mit einer θέϲιϲ beginnt, darüber s. S. 791; bei folgender ἄρϲιϲ ist die Auflösung der letzten θέϲιϲ einer Reihe ausserordentlich häufig und kommt hier selbst am Ende des Verses vor, Nem. 3, 6; Ol. 11 ep. 1. Von der **Contraction** einer dactylischen Doppelkürze findet sich Ol. 11 ep. 3 ein sicheres Beispiel παῖδ' ἐρατὸν δ' 'Αρχέϲτρατον:

⏒ ⏑⏑ ⏒ – ⏒ ⏑ ⏒
statt ⏒ ⏑⏑ ⏒ ⏑⏑ ⏒ ⏑ ⏒

Ueber die polyschematische Bildung bei Pindar im allgemeinen § 59, 4. 5. Der **spondeische** Anlaut ist gleich häufig im An- und Inlaute des Verses, mit und ohne Anakrusis, aber die genaue antistrophische Responsion ist selten gewahrt; gewöhnlich findet ein Wechsel mit dem Trochäus statt, Py. 5 ep. 9 respondiren Spondeus (ἐπ. γ'), Trochäus (β'. δ') und Tribrachys (α'). Im Eingange einer iambischen Reihe kommt er vor Simonid. fr. 1 ἐβόμβηϲεν θάλαϲϲα und ἀποτρέποιϲα κῆραϲ, ebenso bei Pindar Py. 7 ep. 2 νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ und Ol. 4 ep. 4 εἴη λοιπαῖϲ εὐχαῖϲ. S. auch S. 803.

Sim. fr. 1: ⏑ ⏒ ⏓ – ⏑ – ⏑
Py. 7 ep. 2: ⏑ ⏒ – – ⏑ – – ⏒ ⏑⏑ – ⏑ –
Ol. 4 str. 4: – ⏒ – – – – ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ – ⏑⏑ –.

Die erste und fünfte Länge des letzten Verses sind die legitimen spondeischen ἄρϲειϲ an den ungraden Steilen der iambischen Reihe. Die Analogie des Simonideischen Verses zeigt, dass auch in den beiden Pindarischen Versen die dritte Länge in der rhythmischen Geltung nicht mit den dikatalektischen und prokatalektischen Iamben der Tragiker zusammenzustellen ist, wogegen die letztere z. B. in der fast rein-iambischen Str. Ol. 11 v. 4 ⏑ ⏒ ⏒ ⏑⏑ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ angenommen werden muss. Der freie **anapästische Anlaut** kommt Nem. 6 ep. 8 (mit respondirendem Spondeus), scheinbar auch Py. 6, 4 und Nem. 6, 5 vor. Der freie **iambische Anlaut** der logaödischen Reihen, stets mit strenger anti-

strophischer Responsion, ist fast ebenso häufig wie der spondeische.

Im Gebrauche der Reihen stellen sich ebenso bestimmte Grundtypen wie für die dactylo-epitritischen Strophen heraus. Fünf Reihen walten als **Primärformen** vor, die gleich häufig gebraucht werden und für die logaödischen Strophen dieselbe Bedeutung haben, wie die dactylische Tripodie und die Epitriten in dem dactylo-epitritischen Metrum, nämlich drei logaödische: das zweite Glykoneion, das zweite akatal. und katal. Pherekrateion, und zwei trochäische: die katal. Tripodie und Dipodie. **In zweiter Linie** mit Rücksicht auf die Häufigkeit des Gebrauches stehen die beiden logaödischen Prosodiaka und die katal.-trochäische Tetrapodie; **alle übrigen Reihen**, sowohl logaödische wie alloiometrische (iambische, dactylische, anapästische), namentlich längere Reihen und alle λογαοιδικὰ πρὸς δυοῖν und τριςίν werden nur selten zugelassen und kommen meist nur in sehr vereinzelten Beispielen vor.

Von den **logaödischen Tripodieen** sind das **akatal.** und **katal. zweite Pherekrateion** die beiden Primärformen:

⏓ ⏒ – ⏑⏑ – ⏒ χρυςὸς αἰθόμενον πῦρ Ol. 1, 1.
⏓ ⏒ – ⏑⏑ – καὶ πρὸς ἡςυχίαν Ol. 4, 7.

Das akatalektische ist Ol. 9, 3—5 sechsmal, das katalektische Isth. 7, 5 fünfmal hinter einander wiederholt. In der katalektischen Form waltet der tribrachische Anlaut bei weitem vor, im Einklang mit dem durch die auslautende θέςις bedingten bewegten Rhythmus dieser Reihe. — Von den übrigen logaödischen Tripodieen sind bei Pindar die **beiden Prosodiaka** am beliebtesten:

⏒ –́ ⏒ – ⏑⏑ – χαίροντά τε ξενίαις Ol. 4, 15.
⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ἦ θαύματα πολλὰ καί Ol. 1 ep. 6.

In dritter Linie steht das **akatal.** und **katal. erste Pherekrateion**:

–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ ἑπταπύλοιςι Θήβαις Py. 11 ep. 1.
–́ ⏑⏑ – ⏑ – ψεύδεςι ποικίλοις Ol. 1 ep. 7,

wovon das erste mit Ausnahme von Ol. 4 ep. 2 nur als Anfangs- oder Schlussreihe der Strophe, oder nach einer dactylischen Dipodie zugelassen wird. — Am seltensten sind die beiden **logaödischen Paroimiaka** gebraucht, das erste an derselben Stelle wie das akat. erste Pherekrateion, von dem es sich blos durch die Anakrusis unterscheidet:

⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ Ol. 4 ep. 1; Py. 2 ep. 9; Nem. 3, 8; Py. 10, 6.
⏒ –́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏒ Py. 6, 8; Ol. 13, 6; Py. 8, 6; Nem. 3, 8 (?).

Alle anakrusischen Formen kommen auch mit zweisilbigem Anlaut, alle thetisch beginnenden auch mit Tribrachys (vgl. oben) und, obwohl seltener, mit polyschematischem Iambus.

Unter den glykoneischen Formen ist blos das zweite Glykoneion eine Primärform; das erste und dritte sowie alle hyperkatalektischen und anakrusischen Glykoneen sind nur selten gebrauchte Nebenformen; die ersten Glykoneen gestatten inlautende Katalexis, die akatalektischen dritten Glykoneen Verlängerung der mittleren ἄρϲιϲ. Die erste θέϲιϲ ist häufig aufgelöst, die übrigen selten (Py. 8, 2; Py. 11, 2; Nem. 6 ep. 2; Py. 7, 5; Nem. 3, 6).

⏓ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ Nem. 7, 8; Isth. 6, 4 (?); Ol. 14, 4; Py. 6, 1. 6, 6.
⏒ –́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – Py. 8 ep. 1. 10, 2. 8, 5 (?). 11, 5; Nem. 4, 1.
⏒ –́ ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ Ol. 9 ep. 8; Py. 10 ep. 5.
–́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – Ol. 14, 4; Py. 8 ep. 4; Nem. 6 ep. 2.
–́ ⏑⏑ – – ⏑ – Ol. 1, 7. 1 ep. 3; Py. 10, 2; Nem. 3, 1.
– –́ ⏑⏑ – – ⏑ – Ol. 4, 8.
⏕ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ Nem 2, 2. 4, 8; Isth. 6, 1. 6 ep. 4.
⏓ ⏒ – ⏑ – ⏑⏑ – Ol. 1, 6; Py. 6, 5. 7 ep. 5; Nem. 4, 3; 6, 2; Isth. 7, 3. 4; 7, 5.
⏕ –́ ⏒ – ⏑ – ⏑⏑ – Isth. 7, 2.
⏓ ⏒ – ⏒ – ⏑⏑ – ⏒ Nem. 4, 5. 6. 3. 6. Ol. 11 ep. 1.
⏒ –́ ⏒ – ⏒ – ⏑⏑ ⏕ ⏒ Py. 11 ep. 6; Nem. 3, 6.

Logaödische Reihen mit zwei und mehr Dactylen nnd alle logaödischen Pentapodieen und Hexapodieen sind im durchgreifenden Gegensatz zum Simonideischen Logaödenstil bei Pindar sebr vereinzelt. Die bei ihm vorkommenden Tetrapodieen πρὸϲ δυοῖν, sämmtlich mit auslantender θέϲιϲ, sind folgende:

–́ ⏑⏑ – ⏑̄⏑̄ – ⏑ – Py. 2, 4; Nem. 3 ep. 5; Ol. 11 ep. 5.
⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – Ol. 11 ep. 3.
⏓ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – Ol. 11, 3. 11 ep. 2; Isth. 7, 9.

Von Pentapodieen findet sich das Phalaikeion Nem. 7 ep. 5; das Hendekasyllabon Sapphikon Isth. 7, 1, vgl. Hephaest. 45, das Alkaikon dodekasyllabon Isth. 6, 3, das Alkaikon hendekasyll. Py. 10 ep. 6 und Nem. 6, 1 und mit inlautender Katalexis Py. 8, 4, überall mit polyschematischem Anlaute. Andere Pentapodieen haben den Dactylus an vorletzter Stelle Ol. 9 ep. 8; Ol. 13, 2. 5; Py. 6, 4; Py. 11, 3; an erster Stelle Isth. 6, 2; mit vier Dactylen Nem. 6, 3. 6 ep. 4.

In Uebereinstimmung mit dem Grundcharakter des Pindarischen Stiles, der in den logaödischen Reihen die trochäischen über die dactylischen Tacte bei weitem vorwalten lässt, sind die bei Simonides so beliebten dactylischen und anapästschen Reihen in den logaödischen Strophen Pindars nur sehr sparsam gebraucht; blos in einem einzigen Epinikion Nem. 6 kommen sie häufiger vor, wie grade hier auch Logaöden mit mehreren Dactylen häufig sind.

Unter den dactylischen Reihen ist die Dipodie am meisten vertreten, akatalektisch Py. 7 ep. 4. 10 ep. 2; Nem. 6, 7. 2, 5; katalektisch

(Choriamb) Py. 8, 5; Nem. 6 ep. 1 (?). 3; Nem. 6, 6 (?). Die **Tripodie** mit auslautendem διcύλλαβον Ol. 4 ep. 6; Nem. 6, 6 (?). 7; Ol. 13, 7; mit auslautender θέcιc Ol. 4, 1; Nem. 6 ep. 5 (?); die **Tetrapodie** Ol. 1, 2. — Etwas zahlreicher sind die **anapästischen Reihen**, in denen auch inlautende Katalexis angewandt ist; gewöhnlich beginnen sie mit zweisilbiger Anakrusis, doch kommt auch die Länge und die äolische Anakrusis (Syllaba anceps) oder Kürze vor. **Dipodie** Ol. 4 ep. 9; Ol. 11 ep. 7; Nem. 6 ep. 5; Isth. 6 ep. 7; hyperkatal. Dipodie Ol. 13, 1. 9 ep. 3. 9, 8; Py. 7 ep. 6; **Tripodie** Nem. 6, 4; Py. 2, 4; Ol. 4 ep. 4. 7; Py. 10, 3; **Tetrapodie** Ol. 9 ep. 6; Py. 2, 3; Nem. 6 ep. 3. 9; mit inlautender Katalexis Ol. 4, 2; mit Prokatalexis und Hyperkatalexis Ol. 4, 3.

Von den **trochäischen Reihen** sind die Pentapodieen und Hexapodieen völlig ausgeschlossen, die akatalektischen Reihen nur sehr selten zugelassen, denn die akat. Tripodie (der Ithyphallicus) lässt sich nur Ol. 1 ep. 3; Ol. 4, 1; Nem. 3, 8, vielleicht aus Isth. 7, 3, die akatal. Tetrapodie Ol. 1, 5; Py. 2, 1; Nem. 3, 2; Isth. 7, 7, die akatal. Dipodie als selbständige rhythmische Reihe Isth. 7, 2 nachweisen. Um so häufiger sind die katalektischen Formen, von denen die Tripodie und Dipodie den logaödischen Primärformen, die Tetrapodie den logaödischen Prosodiaka im Gebrauche coordinirt steht. Eine Tetrapodie mit irrationaler mittlerer ἄρcιc findet sich nur Nem. 6, 4; Isth. 7, 8; mit spondeischem Anlaut Py. 8, 6; mit Katalexis in der Mitte Py. 2, 7; Nem. 3, 2. Der Fernhaltung der retardirenden ἄρcειc entspricht die häufige Auflösung der θέcειc, nicht blos in den Tetrapodieen, wo sie gradezu Normalform ist, sondern auch in den Dipodieen und Tripodieen. Wie in den dactylo-ithyphallischen Strophen der trochäische Ithyphallicus, so hat in den logaödischen Strophen Pindars die katal.-trochäische Reihe ihre legitime Stellung am Ende des Verses, wovon nur selten abgegangen ist (die Tripodie erscheint nämlich Ol. 1 ep. 6 und Ol. 11 ep. 9 in der Mitte, Ol. 1. 2 am Anfange des Verses und Py. 7, 7 als selbständiger Vers). Nur selten folgen zwei trochäische Reihen auf einander wie Nem. 3, 2 (Tetrametron mit inlautender Katalexis), Py. 2, 1 (brachykat. Tetrametron), Isth. 7, 8 (kat. Tetrapodie und Dipodie).

Die **iambischen Reihen** stehen in den logaödischen Strophen Pindars als secundäre Elemente den anakrusischen und akatalektischen Glykoneen gleich; wie dort sind die einzelnen Formen höchst mannigfach, aber es sind nur Nebenformen ohne Bedeutung für die Eigenthümlichkeit der Strophencomposition.

Die Anakrusis ist am häufigsten eine Kürze, seltener eine Länge oder Syllaba anceps; viermal ist eine zweisilbige Anakrusis angenommen, Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2; Nem. 6, 6; Ol. 11 ep. 3, doch so, dass in der antistrophischen Responsion der beiden letzten Reihen der zweisilbigen Anakrusis eine Länge entspricht.

Die einzelnen Reihen sind folgende: die Dipodie Py. 2 ep. 5; Py. 8, 4; Nem. 6, 6; Py. 6, 1 (?); hyperkatalektisch Py. 6, 7; Py. 7, 3 (?); Py. 10 ep. 6 (?); Nem. 6, 7; Py. 7, 8; die Tripodie Ol. 4 ep. 10; Ol. 11 ep. 6; hyperkatalektisch Ol. 4, 5; Py. 2, 5. 6; Nem. 3 ep. 2, in den drei letzten Reihen mit Auflösung; die Tetrapodie Ol. 4 ep. 3; Ol. 9 ep. 1; hyperkatalektisch mit zweisilbiger Anakrusis Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2; mit Katalexis der mittleren ἄρσις Ol. 11, 5; Nem. 7, 4; eigenthümlich sind die iambischen Tetrapodieen in Ol. 11 gebildet, wo sie durch die Länge der Arsen und die gehäufte Auflösung von der sonstigen Bildung der Iamben differiren (Epitriten):

στρ. 3: ⏑̄ ⏑́ ⏑ – –⏑⏑⏑ – – ⏑́⏑⏑ – – – ⏑ – ⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
ἐπῳδ. 2: ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑́ ⏑⏑ – ⏑̄⏑ – ⏑ – .

Iambische Pentapodieen finden sich Ol. 13, 3. 4; Py. 8, 7; Py. 11, 5; die lange ἄρσις, die hier nach der zweiten oder dritten θέσις vorkommt, ist an sich noch kein ausreichender Grund, diese Verse in zwei selbstständige abzutheilen, doch weist die eurhythmische Composition für die drei ersten Verse auf eine solche Diäresis hin, blos für den letzten Vers haben wir der Eurhythmie zufolge eine Pentapodie anzunehmen. Von einer iambischen Hexapodie gibt es nur Ein Beispiel Ol. 1, 8, wo die Eurhythmie die Abtheilung in zwei Tripodieen nicht zulässt. — Die Iamben mit verlängerter zweiter ἄρσις sind oben S. 786 besprochen worden. Wir haben hier nur noch die trochäischen Reihen mit hyperthetischem (iambischem) Anlaut aufzuführen. Die hierher gehörenden Formen sind:

⏑ – – ⏑ – Ol. 1 ep. 4. 7; 4 ep. 8.
⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – Ol. 1 ep. 1.
⏑ – ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – Ol. 1, 11; 11, 4.
⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – Ol. 1, 9.
⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – Py. 6, 9.
⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – Ol. 1, 10.

Die Auflösung der ersten θέσις in der drittletzten Reihe zeigt, dass hier keine τονή zum τρίσημος stattfindet.

An- und Auslaut der zur Periode verbundenen Reihen.

Bei der Zusammensetzung der Reihen zum Verse oder zur Periode wendet Pindar viel häufiger die asynartetische als die synartetische Verbindungsweise an d. h. es wird der schwache Tacttheil zwischen der aus- und anlautenden θέσις der beiden

Reihen gewöhnlich nicht durch eine besondere Silbe der Lexis ausgedrückt.

Sowohl bei asynartetischer als bei synartetischer Bildung gilt in Beziehung auf den polyschematischen Anlaut der gemischten wie der ungemischten (trochäischen) Reihen das Gesetz, dass der polyschematische Spondeus und der Tribrachys im Anfange auch den inlautenden Reihen verstattet ist, während der polyschematische Iambus (auch der seltene zum Anapäst aufgelöste Spondeus) nur im Anfange der den Vers anlautenden Reihe vorkommen kann.

Bei asynartetischer Verbindung der Reihen sollte die auslautende θέcιc unauflösbar sein, weil sie einen ganzen dreizeitigen Einzeltact umfasst. Aber Pindar hat auch hin und wieder von der sonst bei Euripides vorkommenden Freiheit Gebrauch gemacht, eine solche Schlussthesis in die Doppelkürze aufzulösen, wobei dann vor oder hinter oder in der Mitte der Doppelkürze ein Wortende stattfindet, welches die Hinzufügung einer einzeitigen Pause zulässt. Es entspricht diese den ganzen dreizeitigen Tact vertretende Doppelkürze derjenigen polyschematischen Doppelkürze, welche bei den Lesbiern im Anfange der Reihe vorkommt. Immerhin aber ist Pindar in der Zulassung dieser Freiheit überaus zurückhaltend. Wir finden sie nämlich nur drei mal bei einem zweiten Glykoneion Py. 6, 3. Nem. 6 str. 3 (4). Isth. 7, 4 und dreimal bei einer dipodischen (trochäischen oder iambischen) Reihe Isth. 7, 1. Py. 5 str. 2. 3. Es ergeben sich hier Tactformen, welche in ihrem metrischen Schema mit dem Päon übereinkommen, doch ist durchaus nicht an die Einmischung des päonischen Rhythmus zu denken.

Bei synartetischer Verbindung zweier Reihen ist der zwischen beiden in der Mitte stehende schwache Tacttheil, einerlei ob er in einer Kürze, Länge oder Doppelkürze besteht, bei thetischem Versanlaute zur vorausgehenden, bei anakrusischem Versanlaute zur nachfolgenden Reihe desselben Verses zu rechnen. Also z. B. Nem. 3 ep. 2 ist abzutheilen

⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ | ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́,

aber nicht

⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́,

ferner Py. 11 str. 1

– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑⏑ –́ ⏑ –́   –́   ⏓́,

aber nicht

– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑ –́ –́ ⏓́.

Die letztere Abtheilungsmanier würde gerechtfertigt sein, wenn man bei allen Versen der logaödischen oder gemischten Strophen nach der rhythmischen Theorie der Neueren die anlautende Anakrusis von dem folgenden Tacte absondern wollte. Da aber die alten Metriker bei den logaödischen und gemischten Metren gerade so wie bei den ungemischten Versen des ersten und zweiten metrischen Genos ein anakrusisches und nicht-anakrusisches Eidos von einander sondern, so müssen auch wir diese Scheidung beibehalten.

Böckh macht die richtige Bemerkung, dass eine Reihe nicht mit dem schwachen Tacttheile schliessen kann, wenn die darauf folgende mit einem schwachen Tacttheile beginnt, aber er wird bisweilen zu einer unrichtigen Anwendung dieses Satzes verleitet. Es kommt nämlich bisweilen vor, dass Pindar eine katalektisch gebildete anakrusische Reihe mit einer ebenfalls anakrusischen Reihe vereinigt, z. B. Py. 8 str. 6:

⏒ – ⏑ – ⏑⏑ – – | ⏒ – ⏑ – ⏑ –.

Böckh hält die schliessende Silbe einer katalektisch gebildeten anakrusischen Reihe für einen schwachen Tacttheil, also auch die Schlusssilbe der ersten Reihe, und theilt diese daher, um der Aufeinanderfolge zweier schwachen Tacttheile zu entgehen, der folgenden Reihe zu:

⏒ – ⏑ – ⏑⏑ – | – ⏒ – ⏑ – ⏑ –.

Diese Abtheilung verwirrt nicht blos im einzelnen Falle die eurhythmische Gliederung der Periode, sondern ist auch an und für sich durchaus unmotivirt, denn die auslautende Länge einer katalektisch gebildeten anakrusischen Reihe ist nicht schwacher, sondern starker Tact. Die Ueberlieferung Hephästions p. 56, nach welcher 2 iambische ἑφθημιμερῆ zu einem δικατάληκτον

⏒ – ⏑ – ⏑ – – | ⏒ – ⏑ – ⏑ – –

sich vereinigen, ist völlig richtig.

Es kommen bei Pindar als erstes Versglied auch folgende Reihen vor:

a. – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ Nem. 3 str. 1.
b. ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ Nem. 3 str. 8.
c. – ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ | –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ –́ Nem. 2, 3.

Die anlautenden Reihen der beiden ersten Verse (*a. b.*) sind, wie aus der eurhythmischen Composition der Strophe hervorgeht, von tetrapodischem Megethos, der metrischen Form nach gemischte Paroimiaka, also katalektische Dimeter. Wäre ihre schliessende Silbe eine Länge, so würde dies der nämliche Fall sein wie der vorausgehende. Aber nun steht eine Kürze da, die nach Aristoxenus' strenger Forderung die Hälfte der vorausgehenden Länge sein soll. Beide Silben zusammen müssen den Umfang von zwei vollen dreizeitigen Tacten, mithin ein sechszeitiges Megethos haben, auf die Länge werden hiernach 4, auf die Kürze 2 χρόνοι πρῶτοι kommen und die vierzeitige Länge wird zwei rhythmische Accente, den einen auf ihrem ersten, den andern auf ihrem vierten Chronos protos enthalten. Dasselbe ist auch für den analogen Vers *c* (mit mangelnder Anakrusis) anzunehmen.

Aus- und inlautende ἄρσις in der Verbindung zweier Verse. Hyperkatalektische Metra. Metra akephala.

Wie im Inlaute des Verses bei der Vereinigung der Reihen niemals zwei leichte Tacttheile unmittelbar zusammentreffen können, ebenso wenig ist dies bei der Aufeinanderfolge zweier Verse innerhalb des Canticums möglich: es kann der eine Vers nicht mit dem schwachen Tacttheile auslauten, wenn der unmittelbar darauffolgende Tact des nächsten Verses wiederum mit einem schwachen Tacttheile beginnt. Nicht ohne Absicht habe ich eben das „unmittelbare" Folgen oder Zusammentreffen betont; es kommt nämlich oft genug vor, dass der nächste Vers, welcher auf einen mit dem schwachen Tacttheile schliessenden Vers folgt, mit dem schwachen Tacttheile beginnt, aber dieser Vers ist, wenn auch der nächste folgende, doch nicht der unmittelbar folgende, denn es findet zwischen den beiden Versen jedesmal eine Pause statt, in welcher die Singenden schweigen und nur die begleitende Instrumentalmusik weiter erklingt. Insbesondere kommen hier diejenigen anakrusischen Verse in Betracht, welche in der metrischen Tradition mit gutem Rechte den Namen hyperkatalektisch d. h. „noch über das legitime Ende hinausgehend" führen. Bei einem hyperkatalektischen Verse braucht blos dann keine Pause stattzufinden, wenn der ihm vorausgehende Vers mit einem starken Tacttheile schliesst oder der ihm folgende mit einem starken Tacttheile beginnt, z. B. Nem. 6 ep. 6—9:

6. ⏓⏑ –́ ⏑ –́
7. ⏑ –́ ⏑ –́ –
8. ⏑⏑́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́
9. – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ –

v. 7 überschreitet das legitime Maass der Dipodie um einen einzeitigen schwachen Tacttheil, die überschüssige Schluss-Arsis aber findet dadurch einen errhythmischen Platz, dass sie als Stellvertreterin der dem folgenden Verse 8 fehlenden Anakrusis fungirt. Anders ist dies aber z. B. in Py. 6, 6. 7. 8:

6. ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ – | ⏑́⏑ ⏑ –́
7. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
8. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́

Nach Maassgabe der übrigen Verse der Strophe, die wie 6 und 8 tetrapodische oder dipodische Reihen enthalten, würde es ganz am Orte sein, wenn auch v. 7 eine Dipodie wäre. Das letztere aber ist unmöglich. Denn v. 7 überschreitet den errhythmischen Umfang der iambischen Dipodie um den auslautenden schwachen Tacttheil, welcher sich, da auch der folgende v. 8 mit einem schwachen Tacttheile beginnt, in keiner Weise als errythmischer Chronos unterbringen lässt. Sollte also v. 7 die Function einer Dipodie haben, so wäre er kein errhythmisches, sondern arrhythmisches Megethos (Aristox. Rh. p. 302 Meib.), deshalb ist es nothwendig, dass zwischen v. 7 und 8 eine Pause stattfindet, welche ihn zu einem erforderlichen errhythmischen Megethos macht.

6. ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑⏑ –́ ⏑ –́ – | ⏑́⏑ ⏑ –́
7. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ Λ̇ Λ Λ̇
8. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑⏑ –́ · –́

Eine kürzere als die fünfzeilige Pause könnte hier nur die zweizeitige sein, die den Vers zur Tripodie machen würde,

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Λ̇

aber die Tripodie würde sich nicht mit der Nachbarschaft der Tetrapodieen und Dipodieen vertragen, und só muss die Pause ein χρόνος κενὸς πεντάχρονος gewesen sein. So lange schweigen die Sänger und können hier ausruhen, die Instrumentalbegleitung aber füllt die Pause aus, entweder so, dass die von ihr hinzugefügten Töne eine eigene dipodische Reihe bilden oder die vorausgehenden Töne des Gesanges zur tetrapodischen Reihe completiren.

Man mag es anstellen, wie man will: sowie man den Forderungen des Rhythmus überhaupt und dem von Aristoxenus angegebenen Reihenmaasse insbesondere Rechnung tragen will, kann man sich den durch die Hyperkatalexis resp. durch das Zusammentreffen eines aus- und anlautenden schwachen Tacttheils nöthig werdenden Pausen nicht entziehen. In keinem andren Metrum aber werden diese Pausen von so grosser Bedeutung wie für die logaödischen Cantica Pindars. Für die hesychastischen Episyntheta steht die dipodische Messung der Reihen (Tetrapodieen mit Dipodieen) fest, welche durch das hier immerhin seltene Vorkommen hyperkatalektischer Verse und die hiernach zwischen zwei Versen nöthig werdenden Pausen nicht weiter irritirt wird. In den logaödischen Strophen Pindars aber kann nicht blos eine Messung nach Tetrapodieen, Dipodieen, Hexapodieen, sondern auch nach Tripodieen und Pentapodieen stattfinden: wir würden hier in der Bestimmung der Reihen und mithin der rhythmischen Composition fast überall fehl gehen, wenn wir jeder Reihe nur so viel Tacte zuschreiben würden als in ihr durch das metrische Schema ausgedrückt sind — aber ebenso wenig giebt es hier eine feste Norm wie bei den hesychastischen Episyntheta, wo eine jede tripodische Reihe des metrischen Schemas dem Rhythmus nach als brachykatalektische Tetrapodie zu fassen ist. Bei dieser Unsicherheit ist uns die in den logaödischen Strophen Pindars vorkommende Hyperkatalexis, resp. die Aufeinanderfolge eines aus- und anlautenden schwachen Tacttheils ein höchst wichtiges Kriterium für das Erkennen der Reihen, nach welchen Pindar seine Oden geordnet hat. Die weiterhin folgende Besprechung der einzelnen Oden wird dies hinreichend klar machen, an dieser Stelle habe ich noch die Bedeutung jener Erscheinung für die Beurtheilung der brachykatalektischen oder nicht-brachykatalektischen Messung an einem Beispiele nachzuweisen. Von Py. 11 ep. lauten die drei ersten Verse:

ἑπταπύλοιςι Θήβαις	–́ ◡◡ –́ ◡ –́ –
χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας	◡́◡ ◡ –́ ◡◡ –́ –
ἐν τῷ Θραςυδαῖος ἔ|μναςεν ἑςτίαν	– –́ ◡◡ –́ ◡ –́ | –́ ◡ –́ ◡ ⏓́

Diese vier Reihen stellen sich uns zunächst als Tripodieen dar. Eine Folge von vier Tripodieen ist ein sehr coulanter Rhythmus, — es ist derselbe, welcher auch in einem elegischen Distichon enthalten ist, mit welchem letzteren die vorliegende Pindarische Partie

um so mehr Aehnlichkeit zu haben scheint, als die beiden ersten Tripodieen auf den schwachen, die beiden letzten auf den starken Tacttheil auslauten, denn dass hier die Einzeltacte dreizeitig, im elegischen Distichon dagegen vierzeitig sind, würde die Analogie nicht aufheben. Dennoch ist mit Sicherheit nachzuweisen, dass Pindar hier keine tripodische Composition gebildet hat. Auf den anlautenden schwachen Tacttheil der zweiten Reihe lässt er nämlich wiederum einen mit dem schwachen Tacttheile anlautenden Vers folgen. Wie lässt sich da nun die Silbe ἐν v. 3, die noch dazu durch Position zu einer rhythmischen Länge wird, in den tripodischen Rhythmus einzwängen? Mit der Doppellänge Κίρρας ist der letzte dreizeitige Tact vollständig abgeschlossen. Jener ἄρσις-Silbe ἐν, die doch sicherlich bei Pindar kein arrhythmisches μέρος ῥυθμοποιίας war, kann nur dann eine Stelle innerhalb des Rhythmus einnehmen, wenn der ihr vorausgehende Vers χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας keine **Tripodie**, sondern eine brachykatalektische Tetrapodie bildet: es muss also für

χάριν ἀγῶνι Κίρρας | ἐν τῷ Θρασυδαῖος ἐμ . . .

entweder folgende Messung stattfinden

˙ ⏑́⏑⏑ | ⏑̲́ ⏑ | ⏑̲́ | ⏑̲́   ᵅ̲ | ⏑̲́ ⏑ ⏑ | ⏑̲́ ⏑ | ⏑̲́ . . .

oder die Messung

˙ ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑̲́ ⏑ | ⏑̲́ ᵅ̲ | Λ̇ ᵅ̲ | ⏑̲́ ⏑ ⏑ | ⏑̲́ ⏑ | ⏑̲́ . . .

Noch eine specielle Eigenthümlichkeit der in den logaödischen Oden Pindars vorkommenden Reihen, zu deren Entdeckung der angegebene Gesichtspunkt führt, ist hier anzugeben. Es ist nämlich bisweilen der Fall, dass da, wo eine Hyperkatalexis oder überhaupt ein Zusammentreffen des auslautenden und anlautenden schwachen Tacttheiles das Vorkommen einer Pause indicirt, dass an einer solchen Stelle die Pause weder für sich eine eigene Reihe bildet, noch auch zur Ausfüllung der im Schlusse des ersten Verses enthaltenden Reihe dient, sondern vielmehr den Anfang der den zweiten Vers beginnenden Reihe ausmacht. Eine solche Pause im Eingange des Verses, wo der starke Tacttheil desselben blos von der begleitenden Instrumentalmusik ausgefüllt wird, während die Singstimme erst mit dem darauffolgenden schwachen Tacttheile anhebt, haben wir bereits S. 652 ff. bei den hesychastischen Episyntheta kennen gelernt und die betreffenden Verse als μέτρα ἀκέφαλα bezeichnet. Dort gaben sich die

letzteren bei dem strengen immer constanten Rhythmus gleichsam von selber zu erkennen, hier in den Logaöden Pindars kann uns blos die durch Hyperkatalexis u. s. w. bedingte Pause das Vorkommen von μέτρα ἀκέφαλα anzeigen. Dahin gehören:

Ol. 9 ep. 3: Λ́ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑̲́
Ol. 13 st. 1: Λ́ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥
Py. 6 st. 4: Λ́ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥
Py. 6 st. 2: Λ́ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥
Py. 7 str. 6: Λ́ – ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥
Py. 10 ep. 3: Λ́ – ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⏑̲́

Vgl. die bei den betreffenden Oden zu gebenden Nachweise. Man wird nicht unbemerkt lassen, dass die anlautende Pause vornehmlich vor den mit Doppelkürze beginnenden Versen vorkommt, eben dasselbe ist auch bei den hesychastischen Episyntheta der Fall.

Die beiden Compositionsformen der logaödischen Strophen Pindars.
(Eurhythmische Gliederung.)

Keine einzige der logaödischen Strophen Pindars besteht aus Reihen von gleichem Megethos, wie dies, um von einfacheren Bildungsformen abzusehen, in den längeren glykoneischen Strophen Anakreons und oft auch der Tragiker, sowie in den logaödischen Strophen des Ibykus der Fall ist. Vielmehr sind bei Pindar überall Reihen von verschiedener Grösse in ein und derselben logaödischen Strophe oder Epode vereint, jedoch so, dass die tetrapodischen Reihen vor allen übrigen vorwalten. Es sind bei ihm zwei verschiedene Arten der Strophen-Composition zu unterscheiden.

Die erste und häufigste Art der Compositionsformen ist in den logaödischen Epinikien Pindars die nämliche wie in den episynthetischen Epinikien und wie in den meisten ἐξ ὁμοίων gebildeten Hypermetra, nämlich die Verbindung der tetrapodischen Reihen mit einzelnen dipodischen. Von seinen 19 logaödischen Oden hat er ganz und gar in dieser Manier 8 Oden, d. h. sowohl die Strophen wie die Epoden componirt, nämlich Ol. 11, Ol. 13 (deren Epoden dem episynthetischen Metrum folgen), die monostrophische Py. 6, Py. 8, Py. 11, die monostrophi-

sche Nem. 4, Nem. 6 und die monostrophische Isth. 7, welche zusammen 12 verschiedene logaöd. συστήματα (στρ. oder ἐπῳδ.) enthalten. Ausserdem hat Pindar diese Compositionsmanier noch in 6 Oden entweder für die Epoden oder für die Strophen und Antistrophen angewandt, nämlich für die Epoden von Ol. 4 und Ol. 9, für die Strophen und Antistrophen von Py. 5, Py. 7, Nem. 3 und Nem. 7. Da bereits bei den episynthetischen Strophen erörtert ist, worin die Eigenthümlichkeit dieser Compositionsmanier, d. i. die Einmischung der dipodischen Reihen unter die dipodischen, besteht, so braucht dieselbe für die logaödischen Strophen nicht besonders besprochen zu werden. Aber folgendes ist hier hervorzuheben. Es ist auf S. 650. 666 nachgewiesen, dass in den episynthetischen Strophen die Dipodie niemals mit einer benachbarten Tetrapodie zu einer einheitlichen hexapodischen Reihe verbunden werden kann, weil die somit entstehende Hexapodie bei der vierzeitigen Messung des Einzeltactes das von Aristoxenus überlieferte Maximum des hexapodischen Megethos (das 18-zeitige) überschreiten würde. Die logaödischen Strophen haben 3-zeitige Einzeltacte, die hexapodische Reihe wird hier also eine legitime 18-zeitige sein und so kann es denn vorkommen, dass in den logaödischen Strophen der hier in Rede stehenden Compositionsart die Dipodie sich mit der benachbarten Tetrapodie zur hexapodischen Reihe verbindet. In dieser Beziehung besteht also ein Unterschied zwischen den logaödischen Strophen dieser Art von den episynthetischen: sie können ausser den vorwaltenden tetrapodischen Reihen nicht blos dipodische, sondern auch hexapodische enthalten und nähern sich insofern den trochäischen Strophen des tragischen Tropos. Wir können auch sagen: der Rhythmus dieser logaödischen Strophen ist durchgängig der dipodische oder unser $\frac{6}{8}$-Tact; gewöhnlich werden durch die Melodie (denn es hängt dies schliesslich von der Melodie ab) zwei dipodische $\frac{6}{8}$-Tacte zu einer Tetrapodie ($\frac{12}{8}$-Tacte) zusammengefasst; bisweilen ist die Dipodie ein selbständiges melodisches Glied, bisweilen schliessen sich drei Dipodien zu einer melodischen Einheit, zur Hexapodie, zusammen. Manchmal giebt uns die metrische Form (z. B. eine in ihrer Umgebung bedeutungsvoll hervortretende Katalexis) das Kriterium, ob die Dipodie von der benachbarten Tetrapodie als selbständige Reihe zu trennen ist, oder ob sich beide Elemente zur Hexapodie vereinigen, aber in gar vielen Fällen werden wir das unbestimmt lassen müssen — es ist dies

eine Frage, deren Beantwortung für uns, die wir nicht mehr im Besitze der antiken Melodieen sind, schwerlich von Wichtigkeit sein kann.

Die zweite Art der Compositionsform besteht darin, dass sich innerhalb der logaödischen Strophe oder Epode mit einem in der eben beschriebenen Compositionsart gehaltenen Abschnitte ein zweiter tripodisch oder pentapodisch gegliederter Abschnitt verbindet. Es ist dieselbe Weise, welche uns aus dem kleinen Liede des Mesomedes an die Muse bekannt ist: der erste Abschnitt desselben besteht aus 4 tetrapodischen Reihen, zu zwei tetrametrischen Perioden gegliedert, der zweite Abschnitt aus 4 tripodischen Reihen, welche zu zwei hexametrischen Perioden gegliedert sind; darauf folgt endlich als kurzes Epodikon eine einzige Tetrapodie. Um nichts complicirter in ihrer Eurhythmie sind die hier in Rede stehenden logaödischen Strophen, ja sie sind in zweierlei Beziehungen noch einfacher zu nennen. Die Mesomedische Composition besteht nämlich aus drei Theilen, denn auch die schliessende Tetrapodie macht den vorausgehenden Tripodien gegenüber wiederum einen wenn auch noch so kleinen Bestandtheil aus, der in der Wiederkehr des im ersten Theile enthaltenen Rhythmus besteht. Eine solche Trichotomie ist bei Pindar selten, sie kommt blos dreimal vor, nämlich in Ol. 4 str. und Nem. 7 ep., welche beide sowohl in dem geringen Umfange der Clausel wie auch in der Wiederkehr zum Rhythmus des ersten Haupttheiles ein genaues Analogon des Liedes auf die Muse zu nennen sind, und ferner in Ol. 14, wo zwei Pentapodieen zwischen zwei tetrapodisch-dipodisch gegliederten Abschnitten in der Mitte stehen; alle übrigen hierher gehörigen Strophen Pindars sind nicht trichotomisch, sondern dichotomisch angeordnet, d. h. sie bestehen blos aus zwei Theilen, der eine im tetrapodisch-dipodischen, der andere im tripodischen oder auch pentapodischen Rhythmus. Sodann ist die Mesomedische Composition besonders auch noch darin complicirter als die Pindarische, weil dort im tripodischen Theile der Einzeltact ein anderer wird als in den beiden dipodischen: das eine Mal ist er nämlich ein dreizeitiger, das andere Mal ein vierzeitiger. Von einem solchen Wechsel des Einzeltactes lässt sich bei dem in der Pindarischen Strophe bestehenden Wechsel zwischen einem tetrapodisch-dipodischen und tripodisch-pentapodischen Theile auch nicht die leiseste Spur

entdecken, vielmehr ist in beiden Theilen der Einzeltact unveränderlich der πoὺc τρίcημοc oder $\frac{3}{8}$-Tact*).

Doch trotz der Gleichheit des Einzeltactes bringt der Wechsel des tetrapodisch-dipodischen und des tripodischen (pentapodischen) Abschnittes eine für unser Gefühl gar empfindliche, aber keineswegs ungefällige rhythmische μεταβολή hervor. So lange sich Pindar, um die oben angewandte moderne Tactbenennung hier wieder aufzunehmen, für eine Strophe im $\frac{6}{8}$-Tacte hält und hierbei keineswegs immer zwei $\frac{6}{8}$-Tacte zur tetrapodischen Reihe, sondern bisweilen auch drei $\frac{6}{8}$-Tacte zur hexapodischen Reihe zusammenfasst und gar nicht selten einen einzigen $\frac{6}{8}$-Tact als selbstständige dipodische Reihe behandelt, so lange empfindet das Ohr trotz der Ungleichheit dieser Reihen keinen eigentlichen rhythmischen Wechsel, denn überall liegt die dipodische Gliederung d. i. der $\frac{6}{8}$-Tact, zu Grunde. Aber ganz anders ist es, wenn Pindar in einer Ode stellenweise diese rhythmische Gliederung verlässt und sich den tripodischen oder pentapodischen Reihen zuwendet. Hier lassen sich nicht mehr je zwei aufeinanderfolgende Einzeltacte zu rhythmischen Abschnitten (den $\frac{6}{8}$-Tacten) vereinigen. Vielmehr müssen wir bei tripodischen Reihen je drei auf einander folgende Einzeltacte zu einem rhythmischen Ganzen, dem $\frac{9}{8}$-Tacte zusammenfassen, und kommen gar Pentapodien hinzu, dann verbindet sich der $\frac{9}{8}$-Tact jedesmal wiederum mit einem $\frac{6}{8}$-Tacte, denn die Pentapodie zerlegt sich für unser modernes Gefühl gerade so wie für das antike (vgl. Bd. I, S. 656) in eine dipodische und tripodische Verbindung (einen $\frac{6}{8}$- und $\frac{9}{8}$-Tact). Und eben darin liegt der für unser Ohr immerhin befremdliche Eindruck des rhythmischen Wechsels, dass bei den tetrapodischen, dipodischen, hexapodischen Reihen zunächst zwei Tacte sich zu einem grössern Ganzen verbinden, also eine gerade

*) Das einzige Beispiel, wo möglicher Weise ein Wechsel des Einzeltactes vorkommt, ist Ol. 13 str., deren Schluss nicht mehr im logaödischen, sondern im hesychastisch-episynthetischen Metrum, ebenso wie die ganze Epode gehalten ist. Aber gerade in dieser Strophe findet kein Wechsel zwischen einem tetrapodisch-dipodischen und einem tripodischen oder pentapodischen Theile statt, sondern die ganze Strophe (ebenso auch die Epode) folgt dem tetrapodisch-dipodischen Rhythmus. Möglicher Weise war hier in den Epoden der Einzeltact ein vierzeitiger, in den Strophen (und Antistrophen) ein dreizeitiger, denn dass schon am Ende der Strophe der Einzeltact ein vierzeitiger wird, ist trotz der hier eintretenden episynthetischen Metra nicht wahrscheinlich, vgl. die weiterhin folgende Analyse von Ol. 13 str.

Zahl, während bei Tripodieen die ungerade Dreizahl, bei Pentapodieen abwechselnd die gerade Zweizahl und die ungerade Dreizahl in unser Ohr fällt — bei der ersten Compositionsmanier erhält immer jeder zweite, bei der zweiten Compositionsmanier jeder dritte Tact oder abwechselnd jeder dritte und zweite einen deutlich fühlbaren Ictus — ohne dass uns aber diese für die verschiedenen Partieen der Composition inne gehaltene Verschiedenheit der rhythmischen Accentuation unangenehm berührt und die Empfindung rhythmischer Unordnung verursacht.

Während sich, wie oben gesagt, acht Pindarische Epinikien durchgängig innerhalb des $\frac{6}{8}$-Tactes halten, besitzen wir fünf, welche in jedem Systeme (d. h. sowohl in der Strophe und Antistrophe wie in der Epode) einen Wechsel eintreten lassen, dergestalt, dass der eine Theil des Systems aus $\frac{6}{8}$-Tacten besteht, der andere aus $\frac{9}{8}$-Tacten oder aus der Verbindung von $\frac{6}{8}$- und $\frac{9}{8}$-Tacten. Diese Epinikien sind folgende: Ol. 1, Ol. 14 (monostrophische), Py. 2, Py. 10, Isth. 6. Dazu kommen noch Ol. 4 und Ol. 9, wo die Strophen und Antistrophen in wechselnde Theile zerfallen, während sich die Epoden ganz und gar im $\frac{6}{8}$-Tacte bewegen, und ferner Py. 5, Py. 7, Nem. 3, Nem. 7, wo umgekehrt die Strophe und Antistrophe gleichförmig im $\frac{6}{8}$-Tacte componirt sind, während in der Epode der Wechsel stattfindet. Im Ganzen also findet von den 33 logaödischen Systemen (Strophen und Epoden), die wir in den Pindarischen Epinikien besitzen, in 15 Systemen der Wechsel zwischen $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ statt, wogegen in 18 Systemen der $\frac{6}{8}$-Tact constant bleibt.

Der **tripodische** Rhythmus oder der $\frac{9}{8}$-Tact bildet den Anfang in Ol. 9 str. (10 Tripodieen), Py. 5 ep. (7 Trip.), Py. 7 ep. (6 Trip.), Isth. 6 ep. (5 Trip.); er bildet den zweiten Theil in Ol. 1 ep. (12 Trip.), Ol. 4 str. (5 Trip.), Nem. 3 ep. (5 Trip.), Nem. 7 ep. (4 Trip.), Py. 2 str. (3 Trip.). Schon oben ist bemerkt, dass in Ol. 4 str. und Nem. 7 ep. nach dem zweiten tripodischen Theil der anfängliche $\frac{6}{8}$-Tact noch einmal als Schlusstheil zurückkehrt. — Es bleiben noch diejenigen Systeme übrig, in deren metabolischen Theilen (denn diese Namen dürfen wir ja gebrauchen) **pentapodische** Reihen enthalten sind. Die letzteren finden sich am Anfange von Isth. 6 str. und am Ende von Ol. 1 str., Py. 10 str., Py. 10 ep., Py. 2 ep., sowie endlich in Ol. 14, in welcher letzteren zwei pentapodische Reihen in die Mitte zweier im $\frac{6}{8}$-Rhythmus gehaltenen Haupttheile eingeschoben

sind. Mit Ausnahme dieser Ol. 14 folgen die angewandten Pentapodieen nicht continuirlich aufeinander, sondern sie sind mit Dipodieen oder Tripodieen verbunden, eine Verbindung, die durch die Natur der Pentapodie bedingt ist, denn die Elemente der Pentapodie sind eben die Tripodie und Dipodie. Besonders hervorzuheben ist der zweite Theil von Ol. 1 str., wo zwei Pentapodieen mit zwei Hexapodieen verbunden sind und zwar in der Weise, dass jedesmal auf die Hexapodie eine Pentapodie folgt. Auch dies mag bemerkenswerth sein, dass der zu einem tripodischen oder pentapodischen Rhythmus hinzukommende zweite Abschnitt des Systems (der Str. oder Epode) bisweilen aus lauter Tetrapodieen besteht, nämlich Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Py. 10 str., Isth. 6 str., während in solchen Strophen und Epoden, in welchen keine tripodische oder pentapodische Partie vorkommt, die tetrapodischen Reihen stets mit Dipodieen resp. Hexapodieen untermischt sind.

Die Composition der logaödischen Stropen ist mithin nicht überall so einfach wie die der hesychastisch-episynthetischen, aber überall mindestens von derselben Simplicität, wie die des Mesomedischen Liedes auf die Muse — von den oft sehr complicirten eurhythmischen Responsionen der Reihen, wie sie die um Hyperkatalexis und Brachykatalexis unbekümmerte erste Auflage der Rhythmik und der speciellen Metrik dem Auge durch kunstvolle Zahlen- und Linien-Schemata vorstellig zu machen suchte, kann bei den logaödischen Strophen ebenso wenig wie bei den übrigen fortan die Rede sein. In welche Verlegenheit würde der Componist gekommen sein, der nach jenen oder ähnlichen Schemata die periodischen Vorder-, Mittel- und Nachsätze der Melodieen hätte bilden sollen?

Verbindung der Tripodieen und Pentapodieen zur Periode.

Von den sämmtlichen Tripodieen, welche Pindar zu den S. 801 aufgeführten 9 tripodischen Partieen seiner logaödischen Strophen verwendet hat, lässt er blos drei als selbstständige tripodische Perioden fungiren, welche wir als τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν (vgl. S. 174 ff.) zu bezeichnen haben:

⏖ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ Ol. 9 str. 1; Isth. 6 ep. 3.
– ⏗ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ Py. ep. 7.

Gewöhnlich vereinigt Pindar je zwei tripodische Reihen als periodischen Vorder- und Nachsatz zu einen dikolischen Metrum,

welches in seiner rhythmischen Beschaffenheit dem daktylischen Hexametron und Elegeion analog steht und nicht anders als gemischtes ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν benannt werden kann. Die akatalektischen und katalektischen ἑξάμετρα μικτά sind folgende:

–́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ¦ –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏓ Ol. 9 str. 2. 4. 5,
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ¦ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Py. 10 str. 6,
⏑ –́ – ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. 5 ep. 1,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Isth. 6 ep. 1;

die prokatalektischen und dikatalektischen, die am meisten dem Elegeion verwandt sind:

⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. 7 ep. 2,
⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 1 ep. 5,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Nem. 3 ep. 3,
–́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑́ ⏑ – ⏑⏑ – Py. 5 ep. 3. Py. 7 ep. 1,
⏑⏑́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ Nem. 7 ep. 3. 4;

in folgenden endlich ist inlautende Katalexis mit auslautender Brachykatalexis verbunden:

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Isth. 6 ep. 2,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ Py. 7 ep. 3,
– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ Ol. 4 str. 6.

Bisweilen aber vereint Pindar drei aufeinanderfolgende Tripodieen zu einer periodischen Einheit, einem trikolischen Hypermetron (gemischtes ἐννεάμετρον κατὰ μονοποδίαν). Wenn in der dactylischen Strophe „*Diffugere nives, rede|unt iam gramina campis* ‖ *arboribusque comae*" das dritte Kolon mit den beiden vorausgehenden κατὰ συνάφειαν verbunden wäre, so würde dies das ungemischte Analogon des in Rede stehenden gemischten trikolischen Hypermetrons sein. Es ist anzunehmen, dass gewöhnlich oder wenigstens häufig die erste der drei Tripodieen das δεξιὸν κῶλον, die zweite das μέσον, die dritte das ἀριστερόν gebildet habe. Vgl. S. 664. Der metrischen Form nach enthalten diese Perioden durchgängig eine oder zwei inlautende Katalexen, nur einmal zeigt sich brachykatalektischer Schluss:

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Py. 2 str. 8,
⏑́ – –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Ol. 1 ep. 7,
⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. 5 ep. 2,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 4 str. 7,
⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ¦ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ Ol. 9 str. 2,
⏑́ – –́ ⏑ –́ ¦ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑́ Ol. 1 ep. 4.

Was die metrische Form der einzelnen tripodischen Reihen betrifft, so hat Pindar, wie die vorliegenden Perioden zeigen, sich

des ersten und zweiten Pherekrateions, des gemischten ersten und zweiten Prosodiakons, der katalektischen-trochäischen Tripodie und der iambischen Tripodie bedient; bildet die trochäische den Versanfang, so lässt Pindar den polyschematischen Iambus statt des ersten Trochäus zu, ebenso wie in der iambischen Tripodie die irrationale Länge hinter der ersten θέcιc.

Im Unterschiede von der tripodischen bildet die **pentapodische** Reihe bei Pindar gern einen selbstständigen Vers, πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν (S. 175 ff.), gewöhnlich mit in- und auslautender Katalexis; darunter auch zwei ungemischte trochäische Pentapodieen mit polyschematischem Iambus statt des ersten Trochäus.

⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏓ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏓	Py. 10 str. 3
⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ –	Ol. 14, 7
⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑⏑ ⊥	Ol. 14, 6
– ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥	Py. 10 ep. 5
⏑̇ – ⏑́⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥	Ol. 1 str. 11
⏑̇ ⏑⏑̄ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑̇⏑ ⏑ ⊥	Ol. 1 str. 9
⏑̇ – ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥	Py. 2 ep. 6
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑̇ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥	Isth. 6 str. 1
– ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥	Py. 10 ep. 5.

Nur ein Mal hat Pindar zwei Pentapodieen zu einer dikolischen Periode vereint:

⏑̇ – ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥   ⊥ Py. 2 ep. 8.

Häufiger aber kommt es vor, dass mit einer Pentapodie eine Dipodie oder eine Tripodie oder zwei Tripodieen vereint sind. Es ist dies so zu erklären, dass in derselben Periode neben der Pentapodie noch das eine oder das andere der beiden Elemente, woraus sie selber zusammengesetzt ist, nämlich das dipodische oder tripodische wiederholt wird.

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥	Py. 10 ep. 6
⏓ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥	Isth. 6 str. 2
– ⊥ ⏑ ⊥ ⏓ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ – ∧ ∧́	Isth. 6 str. 3
⏑́ – ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ∧ ∧	Py. 10 str. 5
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑⏑ ⊥ ⏑̇⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥	Nem. 3 ep. 5
⏑́ – ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏓ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥	Py. 10 str. 4
⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑, ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⏑⏑̄̇ ⏑ ⊥	Nem. 3 ep. 4
– ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑̇⏑ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥	Ol. 1 ep. 6.

Verbindung der Tetrapodieen, Dipodieen, Hexapodieen zur Periode.

Die **dipodische** Reihe bildet in Pindars logaödischen Strophen sechs Mal eine selbstständige Periode, ein Mal hyperkatalektisch, ein Mal katalektisch, in den übrigen Fällen akatalektisch:

⏑ –́ ⏑ –́ – Nem. 6 ep. 7
–́ ⏑⏑ –́ ⏑ Py. 10 ep. 2
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Ol. 11 ep. 7
⏕ –́ ⏑ ⏓́ Nem. 6 ep. 6. Ol. 11 ep. 9
⏑ –́ –́ Nem. 6 str. 1.

Die übrigen nur eine einzige Dipodie enthaltenden Verse sind ihrem Rhythmus nach keine dipodischen Reihen, sondern werden durch eine hinzukommende Pause zur Tetrapodie ausgefüllt, wie aus dem unmittelbar vorausgehenden oder nachfolgenden schwachen Tacttheile des Nachbarverses hervorgeht. Wir weisen ihnen weiter unten bei den tetrapodischen Versen ihren Platz an.

Die **tetrapodischen** Reihen sind die häufigsten von allen, hinter denen nicht blos die Pentapodieen und Tripodieen, sondern auch die Dipodieen und Hexapodieen sehr zurückstehen. Während Pindar eine dipodische und tripodische Reihe, wie wir gesehen, fast nur ausnahmsweise eine selbstständige Periode bilden lässt, ist bei ihm das aus einer Tetrapodie bestehende Metrum, das δίμετρον κατὰ διποδίαν, geradezu das häufigste unter allen Metra und Hypermetra der logaödischen Strophen. Eine Uebersicht über die einzelnen Dimeter ist geeignet, die grosse Formenmannichfaltigkeit darzulegen. Die 64 Pindarischen Dimeter erscheinen nämlich in nicht weniger als 38 verschiedenen Formen, wobei wir von der polyschematischen Verschiedenheit absehen.

Dimetra hyperkatalekta:

– –́⏑⏑–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Nem. 2, 2. Isth. 6 str. 4 (?).
⏑⏑–́⏑⏑–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Isth. 6 ep. 6.
⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́⏑⏑⏕́ ⏒ Nem. 3 str. 6.
⏑⏑–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Ol. 9 ep. 2.

Dimetra akatalekta:

⏑́ – ⏑́⏑ ⏑ –́⏑⏑–́ – Py. 7 str. 5.
⏑́ – –́⏑⏑–́ ⏑ ⏑́⏑ – Py. 5 ep. 5.
–́⏑⏑–́ ⏒ –́⏑⏑ – ⏒ Nem. 2, 5.
– –́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́ Ol. 9 ep. 6.
– –́⏑⏑–́⏑⏑–́ ⏑ –́ Ol. 11 ep. 8.

⏒ ⊥ ⏑ ⊥ ⏒ ⊥ ⏑ ⊥ Ol. 4 ep. 3. Ol. 9 ep. 1. Ol. 14, 11.
– ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥ Ol. 4 str. 8.
⏒ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥ Ol. 11 str. 5. Py. 5 str. 1.
– ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Py. 7 ep. 5.

Dimetra katalektika:

⏑⏑⏒ ⊥ ⏑⏑ ⊥⏑⏑ ⏑ ⊥ Ol. 9 str. 7. Ol. 11 str. 6. Py. 8 str. 3. Py. 9, 2. Nem. 2, 1. Nem. 4, 7. Nem. 6 ep. 8.
⊥ ⏑⏑ ⊥⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Nem. 6 ep. 2.
⊥⏑ ⏑ ⊥⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Ol. 4 ep. 9.
⊥⏑ – ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Ol. 11 ep. 2. Isth. 7, 8. Nem. 6 str. 6.
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Ol. 1 str. 3. 5.
⊥ ⏑ ⊥ ⊥ ⏑ ⊥ Py. 5 ep. 8.
– ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ Ol. 4 ep. 1.
– ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ Py. 6, 8.
⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ Ol. 4 str. 5.

Dimetra brachykatalekta:

⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ Ol. 4 ep. 2. Py. 10 ep. 1.
⊥⏑⏑ ⏒ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ Ol. 1 str. 4. Py. 10 str. 1. Py. 10 ep. 1.
⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥⏑ Ol. 4 ep. 6.
⊥ ⏑⏑ ⊥ ⊥ ⊥⏑ Isth. 6 ep. 6.
– ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Ol. 11 ep. 5.
⏓ – ⏒ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Ol. 14, 1. Nem. 4, 2. Py. 8 str. 3.
– ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Ol. 4 ep. 7.
⏒ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Ol. 4 ep. 10. Ol. 11 ep. 6.
⊥⏑ ⏑ ⊥⏑⏑ ⏑ ⊥ Py. 7 str. 7. Py. 5 str. 4.
⊥⏑ – ⊥ ⏑ ⊥ Py. 5 str. 5.
⏒ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏒ Ol. 9 str. 8. Py. 7 str. 4. Py. 9 ep. 6.
⏒ ⊥⏑⏑ ⏑ ⊥ ⏑ Py. 6, 7. Py. 7 str. 3. Py. 7 str. 8.
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ Nem. 6 str. 8.

Dimetra akephala:

Λ – ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑ ⊥ Py. 7 str. 6.
Λ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ Py. 6, 2.
Λ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ` ⊥ Ol. 9 ep. 3. Ol. 13 str. 1.

Fast eben so zahlreich wie die Dimetra sind die **Trimetra** und **Tetrametra** κατὰ διποδίαν, d. h. diejenigen Verse, welche eine Hexapodie resp. eine Tetrapodie und Dipodie, und zwei Tetrapodieen resp. eine Tetrapodie und zwei Dipodieen enthalten. In den logaödischen Strophen Pindars stehen nämlich den oben aufgezählten 64 Dimetern 61 Trimeter und 62 Tetrameter der genannten Art zur Seite. Sie im einzelnen aufzuführen ist überflüssig, da die metrische Form der in ihnen enthaltenen Tetrapodieen dieselbe ist, wie in den selbstständigen tetrapodischen Versen.

Ueber das Megethos des Tetrametrons ist aber Pindar selten hinausgegangen. Zwölf Mal hat er Hypermetra aus zwei Tetrapodieen und einer Dipodiee (5 Doppeltacten) gebildet: Ol. 4 str., Ol. 9 ep., Ol. 14, Py. 5 ep., Py. 11 str., Nem. 3 ep., Nem. 7 ep., Isth. 7. — Ferner treffen wir sieben Hypermetra aus drei Tetrapodieen (6 Doppeltacten): Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Ol. 4 str., Ol. 4 str., Ol. 13 str., Py. 2 ep., Nem. 2 — zwei Hypermetra aus je 3 Tetrapodieen und 1 Dipodie (7 Doppeltacten): Py. 2 ep., Nem. 7 str. — zwei Hypermetra aus 4 Tetrapodieen (8 Doppeltacten): Py. 2 ep., Isth. 6 str. — ein Hypermetron aus 6 Tetrapodieen und 1 Dipodie (13 Doppeltacten): Isth. 7. Ein Hypermetron von 13 Doppeltacten kommt in den episynthethischen Strophen Pindars nicht vor, die Hypermetra von 7 und 8 Doppeltacten sind auch dort fast eben so selten. Aber die Hypermetra aus 5 und 6 Doppeltacten sind in den episynthetischen Strophen ganz häufige und geläufige Bildungen, so dass diese in der That vor den logaödischen Strophen Pindars ein grösseres Megethos der Perioden voraushaben. Vgl. oben S. 662.

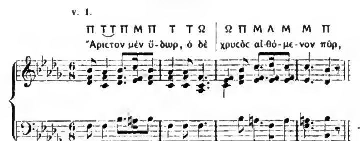
Nach dieser Uebersicht über die Compositionsart und die Periodenbildung gebe ich die Analyse der sämmtlichen hierher gehörigen Strophen, welche für das einzelne die Begründung und Rechtfertigung enthalten wird.
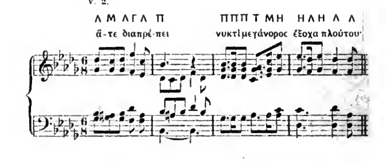
Ol. 1 str.
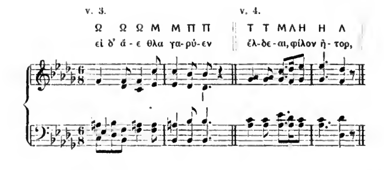
Ἄριϲτον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυϲὸϲ αἰθόμενον πῦρ.
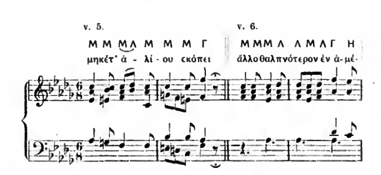
Der Analyse des Metrums lasse ich eine genau nach diesem Metrum gebildete Melodie vorausgehen, die am besten geeignet ist, die Eigenthümlichkeit desselben, sowie der logaödischen Metra überhaupt fasslich zu machen. Selbstverständlich habe ich die Melodie ganz in antiker Weise gehalten; die Tonart musste nach Pindars eigener Angabe v. 102 die Aeolische sein; die Scala derselben (nach v. 17) das dorische Heptachord (mit fehlender παρυπάτη). Ueber die dreistimmige Begleitung (1 Kithara und 2 Auloi), die sich bis auf den Anfang des zweiten Kolons von v. 6 ganz den Normen unseres modernen Satzes fügen konnte, sowie über die Wahl der Transpositionsscala s. das Vorwort S. XXX. Die hinzugefügten griechischen Vocalnoten sollen hauptsächlich veranschaulichen, wie man die Tactform ⅃ _ ausdrückte.
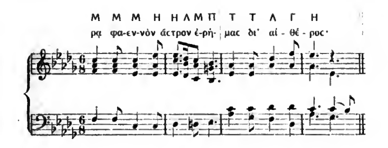
Andante.
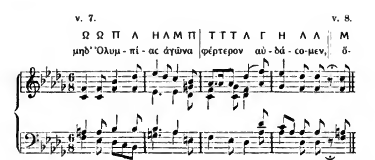

v. 1.
Π Τ Τ Π Μ Π Τ Τ Ω | Ω Π Μ Λ Μ Μ Π
Ἄριστον μὲν ὕ-δωρ, ὁ δὲ | χρυσὸς αἰ-θό-με-νον πῦρ,
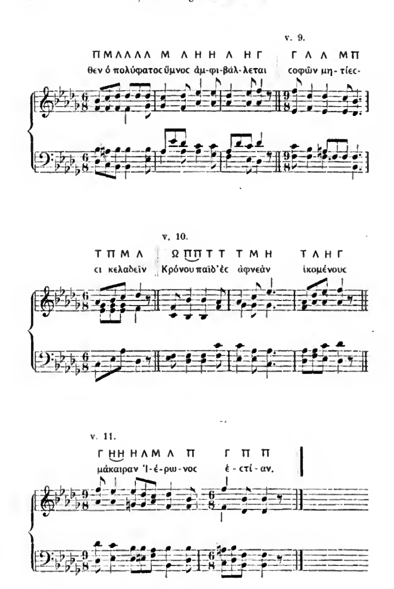

v. 2.
Λ Μ Λ Γ Λ Π Π Π Π Τ Μ Η Η Λ Η Λ Λ
ἅ-τε διαπρέ-πει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·


v. 3.
v. 4.
Ω Ω Ω Μ Μ Π Π | Τ Τ Μ Λ Η Η Λ
εἰ δ' ἄ-ε θλα γα-ρύ-εν | ἔλ-δε-αι, φίλον ἦ-τορ,


v. 5.
v. 6.
Μ Μ Μ Λ Μ Μ Μ Γ
μηκέτ' ἀ - λί - ου ϲκόπει
Μ Μ Μ Λ Λ Μ Λ Γ Η
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀ-μέ-


Μ Μ Μ Η Η Λ Μ Π Τ Τ Λ Γ Η
ρᾳ φα-εν-νὸν ἄϲτρον ἐ-ρή- μαϲ δι' αἰ - θέ - ροϲ·


v. 7.
v. 8.
Ω Ω Π Λ Η Λ Μ Π
μηδ' Ὀλυμ - πί - αϲ ἀγῶνα
Τ Τ Τ Λ Γ Η Λ Λ
φέρτερον αὐ - δά - ϲο-μεν,
Μ
ὁ-


v. 9.
Π Μ Λ Λ Λ Λ Μ Λ Η Η Λ Η Γ
θεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμ-φι-βάλ-λεται
Γ Λ Λ Μ Π
σοφῶν μη-τίεσ-
v. 10.
Τ Π Μ Λ
σι κελαδεῖν
Ω Π Π Τ Τ Τ Μ Η
Κρόνου παῖδ' ἐσ ἀφνεὰν
Τ Λ Η Γ
ἱκομένους
v. 11.
Γ Η Η Η Λ Μ Λ Π
μάκαιραν Ἱ-έ-ρω-νος
Γ Π Π
ἑ-στί-αν.

Ol. 1 str.

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ.

I. Tetrapodisch.

⏑́ – ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑̲́

⏑́⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ Λ̇ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ×
⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑̲́
⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑̲́
⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑́⏑⏑ ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ Λ̇
– ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏑̲́

II. Hexapodisch und pentapodisch.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑̲́
⏑́ ⏖ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑́⏑⏑ ⏊
⏑́ – ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑́⏑ ⏑ ⏑̲́
⏑́ – ⏑́⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

Die ersten 7 Verse enthalten tetrapodische Reihen oder Dimetra ($\frac{12}{8}$ Tacte), die scheinbaren tripodischen Reihen, welche darunter vorkommen, sind brachykatalektische Tetrapodieen. — Mit dem 6. Verse tritt ein rhythmischer Wechsel ein: Hexapodieen und Pentapodieen folgen distichisch auf einander. Man könnte denken, dass die Pentapodieen (letzter und drittletzter Vers) ebenfalls hexapodisches Maass hätten (der drittletzte eine probrachykatalektische Hexapodie

⏑́ ⏖ ⏊ ⏑ ⏊ Λ̇ ⏑́⏑⏑ –

und der letzte eine brachykatalektische), aber auch die sich an das Silbenschema genau anschliessende pentapodische Messung und der dadurch bedingte Wechsel von hexapodischen und pentapodischen Reihen giebt einen ganz fasslichen und wenn auch keinen häufig vorkommenden, doch durchaus nicht befremdlichen Rhythmus.

Ol. 1 ep.

Συρακόσιον ἱπποχάρμαν βασιλῆα. λάμπει δέ Fοι κλέος.

I. Tetrapodisch.

⏑́ – ⏑́⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ Λ̇ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ Λ̇

⏑́ – ⏊ ⏑⏑ ⏊ Λ̇ | ⏊ ⏑ ⏑́⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊
⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏖ ⏑ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊

II. Tripodisch.

⏑́ – ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏓ Λ̇
5 ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

– ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏑́⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ Λ̇
⏑́ – ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏓

Es ist nicht möglich, dass die in den 3 ersten Versen unter Tetrapodieen eingemischten scheinbaren Tripodieen auch dem Megethos nach tripodische Reihen sein können, denn man mag sich hier eine Melodie denken, welche man will, es würde sich hier bei dem bunten Durcheinander tetrapodischer und tripodischer Reihen kein nur irgendwie ungezwungener Rhythmus sich ergeben. Daher haben jene scheinbar tripodischen Reihen ein tetrapodisches Maass, durch eine am Ende hinzukommende Pause oder Dehnung, welche letztere den schliessenden Trochäus der ersten Reihe von v. 3 zu einem 6-zeitigen macht. S. 792. — Von v. 4 an lauter tripodische Reihen wie im heroischen Verse und im Elegeion. Das schliessende Adonion in v. 4 zeigt sich schon äusserlich als eine brachykatalektische Tripodie, denn der folgende Vers beginnt mit einer doppelten Anakrusis. Dasselbe Megethos muss auch der schliessende Creticus in v. 6 haben.

In ihrer rhythmischen Metabole hat diese Epode die grösste Aehnlichkeit mit dem Mesomedischen Liede an die Muse, doch ist der Rhythmus insofern noch ein einfacherer als dort, weil auch die letzte Reihe der Epode den vorausgehenden analog eine tripodische ist. Oder muss für dieselbe ein tetrapodisches Megethos statuirt werden? Wenn dies auch nicht der Fall ist, so macht es doch die durch das ganze Epinikion beobachtete Manier, hinter jeder Epode eine volle Interpunction zu setzen, fast zur Gewissheit, dass hier eine Pause für die Singenden eingehalten wurde, welche die Begleitung wahrscheinlich bis zum Megethos einer vollständigen dipodischen Reihe ausfüllte.

Ol. 4 str.

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ· τέαι γὰρ ὧραι.

I. Tetrapodisch mit dipodischen Pausen.

⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – Λ | – ⏑⏑ – ⏑⏑ – Λ | – ⏑ – ⏑ – ⏓
⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – | – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ | Λ Λ
– – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – – | Λ Λ
– – ⏑ – – – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – Λ
5. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

II. Tripodisch.

– – ⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑ – Λ
– ⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑⏑ – ⏑⏑ – – | – ⏑ – ⏑ –

III. Tetrapodisch mit dipodischer Pause.

– – ⏑⏑ – – ⏑ –
⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | Λ Λ

Das Zusammentreffen einer Hyperkatalexis mit folgendem anakrusischen Verse (v. 2. 3. 9) ist das sichere Zeichen einer hier stattfindenden Pause des Gesanges von mindestens anderthalb Tacten, welche die

Begleitung sehr wahrscheinlich als selbstständige dipodische Reihe behandelte, demnach ist der erste Abschnitt der Strophe v. 1—5 eine Composition aus tetrapodischen Reihen mit zweimaliger dipodischer Reihe der Begleitung. — In v. 6 und 7 bewegt sich die Composition in tripodischen Reihen, wovon die zweite brachykatalektisch. Mit v. 8 kehrt der tetrapodische (resp. tetrapodisch-dipodische) Rhythmus des ersten Theiles zurück.

Ol. 4 ep.

ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα.

Tetrapodisch mit eingeschalteter Dipodie.

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́
– ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ ⏓́
5. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Λ́
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́
⏑́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑⏑ –́ Λ́
⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
10. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Λ́

Die ganze Epode bewegt sich in tetrapodischen Reihen mit einer eingemischten Dipodie (v. 4); v. 6 für einen tripodischen Rhythmus zu nehmen ist unmöglich, weil auf die schliessende Silbe ein mit der Anakrusis beginnender Vers folgt.

Ol. 9 str.

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος.

I. Tripodisch.

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́
⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́
–́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒
–́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏒
5. –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒

II. Tetrapodisch mit Dipodieen.

⏑́⏑ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ – | –́ ⏑⏑ –́ ⏒
–́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́
⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ Λ́ Λ́
⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ ⏓́
10. – –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ Λ́ Λ́

Die erste Hälfte v. 1—5 tripodisch gegliedert ($\frac{3}{8}$-Tact), die zweite Hälfte v. 6—10 tetrapodisch mit eingemischten Dipodieen. Hinter dem hyper-

katalektischen Schlussverse ist, weil der darauf folgende Anfangsvers der Antistrophe mit einer Anakrusis beginnt, für den Gesang eine Pause von anderthalb Tacten zu statuiren, ganz analog auch am Ende von v. 8. Dem Metrum nach ist v. 7 und 8 zusammengenommen genau identisch mit v. 6, der deshalb auch dem Rhythmus nach aus zwei Reihen bestehen muss. Möglich, dass auch am Ende von 6 und 9 dieselbe Pause wie am Ende von 8 und 10, obwohl dies die Eurhythmie nicht erfordert.

Ol. 9 ep.

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν.

Tetrapodisch-hexapodisch.

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏒
ʌ̇ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏒́
– ⏊ – ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏊
5. ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏊ ⏊ ⏊ ⏊
– ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏒́
– ⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏊
– ⏊ ⏑ ⏊ ⏒ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏒́ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏒ ʌ̇ ʌ̇

Zwischen v. 2 und 3 findet wegen der sich treffenden Hyperkatalexis und Anakrusis eine Pause statt. Diese Pause bildet den Anfang von v. 3; würde man sie noch zu v. 2 nehmen, so würden v. 2 und 3 eine Pentapodie und Tripodie statt zweier Tetrapodieen bilden. — Die Rhythmopöie besteht aus Tetrapodieen und Hexapodieen (δίμετρα und τρίμετρα κατὰ διποδίαν), berührt sich also aufs genaueste mit der der tragischen Strophen oder auch der Archilocheischen

δύστηνος ἔγ|κειμαι πόθῳ
ἄψυχος, χαλε|πῇσι θεῶν ὀδύ|νῃσιν ἕκητι
πεπαρμένος | δι' ὀστέων,

nur dass nicht wie hier der Wechsel der hexapodischen und tetrapodischen Reihen eine distichische ist. — Für v. 4. 5. 7 schliesse ich mich betreffs der Längen an Böckhs Auffassung an, dass die Doppellänge eine Dipodie ausmacht; freilich wäre es auch möglich, dass die eine oder die andere der auslautenden Doppellängen analog zu messen ist wie in den hesychastischen Episyntheta Py. 1, 2 τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας | ἀρχά und Py. 9, 2 σὺν βαθυζώνοισιν ἀγ γέλλων. Vgl. die Analogie des Inhalts dieses letzteren Verses mit der in Rede stehenden Partie:

θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾶ
ἀγγελίαν πέμψω ταύταν.

Vgl. S. 647. In diesem Falle könnte παντᾶ auch den Umfang einer ganzen iambischen Tetrapodie haben. Für die eurhythmische Composition ist dies gleichgültig. — Ich weise darauf hin, dass die von mir angenommene Pause am Ende des Schlussverses deshalb nothwendig

ist, weil auf die hier bestehende Hyperkatalexis im folgenden Verse (dem ersten Verse der Str.) eine Anakrusis folgt.

Ol. 10 (11) str.

Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι.

Tetrapodieen mit Dipodieen.

⏑⏑–⏑⏑– –⏑– ⏕⏑–
⏓ –⏑– –⏑⏑–⏑ – ∧
⏓ –⏑–⏑–⏑⏑⏑– –⏑⏑⏑–⏑– ⏑⏑⏑–| –⏑–⏑⏑–⏑⏑–
⏑– – ⏑⏑⏑– –⏑–
5. ⏓ –⏑– –⏑–
⏑ –⏑⏑– ⏑–

Ol. 10 (11) ep.

νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλις Λοκρῶν Ζεφυρίων.

Tetrapodieen mit Dipodieen.

– –⏑⏑⏑–⏑⏑– – –⏑⏑⏑ – ∧
⏑ – –⏑⏑–⏑⏑–
⏑ –⏕⏑⏑⏑–⏑⏑⏑ – –⏑⏑–⏕ –⏑–
– –⏑⏑– –⏑⏑– ⏑⏑⏑ – – ∧ ∧
5. – –⏑⏑–⏑– ∧
– –⏑–⏑– ∧
⏑⏑–⏑⏑–
– –⏑⏑–⏑⏑–⏑–
– –⏑⏑
10. ⏕ – –⏑⏑⏑ –⏑– –⏑⏑–

Sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe hat das Epinikion den Rhythmus der trochäischen Strophen der Tragödie: tetrapodische Reihen mit Dipodieen, welche sich entweder mit der Tetrapodie zur Hexapodie vereinen oder wie ep. 7. 9 eine selbstständige Reihe ausmachen. Die Pause von anderthalb Tacten am Ende ep. 4 lehrt die hier stattfindende Aufeinanderfolge der Hyperkatalexis und der Anakrusis. Die zweite Reihe von ep. 1 ist vielleicht ähnlich dem v. 4 der str. folgendermaassen aufzufassen:

– – ⏑⏑⏑–

Die Analogie von str. 3

⏓–⏑–– ⏑⏑ –| – ⏑⏑⏑ – – ⏑⏑⏑ –| – – –⏑⏑–⏑⏑–

zeigt, dass ep. 3 zu messen ist:

– ⏕⏑⏑⏑–⏑⏑⏑ –| –⏑⏑–⏕ –⏑–,

aber nicht unter Annahme päonischer Tacte:

– ⏕⏑⏑⏑–⏑⏑⏑– u. s. w.

Auch in str. 4, ep. 1 und ep. 10 nahm man früher päonische Tacte an; im letzteren Falle habe ich denselben dadurch entfernt, dass ich den

Schlussvers der Aristarcheischen Abtheilung in zwei getrennt habe: πελώριον und ὁρμάϲαι κλέοϲ ἀνὴρ θεοῦ ϲὺν παλάμᾳ; ohnehin kommt ja in dieser Epode schon früher ein dem πελώριον analoger dipodischer Vers Ἀχιλεῖ Πάτροκλοϲ vor.

Ol. 13 str.

Τριϲολυμπιονίκαν.

Tetrapodisch-dipodisch.

```
   ⋀́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏒́
  ⏓ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏒́
  ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́  –́ | –́ ⏑ –́
  – –́ ⏑ ⏑́⏑| ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́  ⋀́
5 ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏒́
  ⏓ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́  –́ | –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⋀́ | –́ ⏑ ⏒́
  ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́  –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏒́
    –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ –  –́ ⏑⏑ –́
```

Mit v. 6 geht das Metrum aus dem gemischten in das hesychastisch-episynthetische über, welches für die Epode durchgängig gewahrt bleibt, die Umkehrung der S. 693. 701 besprochenen Euripideischen Manier. Da der Uebergang in der Mitte der ersten Reihe des v. 6 eintritt, so muss man annehmen, dass die Episyntheta hier nicht vierzeitig, sondern wie im Anfange der Strophe dreizeitig sind. Der im Anfange pausirende Vers 1 (dactylisches Dimetron brachykatalekton akephalon) hat ebenfalls unter den Bildungen der Metra episyntheta seine Analogie Py. 6 ep. 9. Der metrischen Form nach ist er ein hyperkatalektischer; dass hier eine Pause stattfindet, geht daraus hervor, dass der Schlussvers der Epode auf einen schwachen Tacttheil ausgeht:

```
ep. α v. 6: –́ ⏑ –́ –  –́ ⏑⏑ –́  –́ ⏑ –́ –  ⏑́ ⏑ –́ ⏓
str. β v. 1:   ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́   –́
```

denn wo im Metrum in der Versgrenze auslautende ἄρϲιϲ und anlautende Anakrusis zusammentreffen, ist eine Pause unumgänglich nothwendig.

Ol. 14.

Καφιϲίων ὑδάτων.

I. Tetrapodisch-dipodisch.

```
   – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́  ⋀́
   ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –
    –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏒́
   ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
5.  –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́  | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⋀́
```

II. Pentapodisch.

```
   – ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́,  –́ ⏑⏑ ⏒́
    –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑, –́ ⏑⏑ –́ –
```

III. Tetrapodisch-dipodisch.

[metrical scheme]

10 [metrical scheme]

[metrical scheme]

Die v. 6 und 7 sind dem äusseren Silbenschema entsprechend zwei aufeinanderfolgende pentapodische Reihen. In den 5 vorausgehenden und 5 nachfolgenden Versen herrscht der tetrapodisch-dipodische (resp. tetrapodisch-hexapodische) Rhythmus. Die Schlussreihe kann keine auf den schwachen Tacttheil ausgehende Pentapodie sein, weil der darauf folgende Vers (1) mit der Anakrusis beginnt; daher ist sie eine brachykatalektische Hexapodie.

Py. 2 str.

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου.

I. Tetrapodisch-hexapodisch.

[metrical scheme]

5. [metrical scheme]

II. Tripodisch.

[metrical scheme]

Den v. 1 fasste Hermann als einen „parapäonischen" (vgl. Bd. 1 S. 236), Böckh glaubte ihm einen dochmischen Anfang vindiciren zu müssen. Er ist nichts weiteres, als ein aufgelöstes trochäisches Tetrametron, brachykatalektisch εἰς συλλαβήν. Alle Reihen sind dipodisch zu messende Tetrapodieen oder Hexapodieen (resp. Tetrapodieen mit Dipodieen verbunden) (v. 3. 5. 6), — bis auf den Schlussvers, welcher aus 3 Tripodieen zu bestehen scheint.

Py. 2 ep.

ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας· ἄγει δὲ χάρις φίλων ποί τινος ἀντὶ ἔργων ὀπιζομένα.

I. Tetrapodisch-dipodisch.

[metrical scheme]

5. [metrical scheme]

II. Pentapodisch-tripodisch.

⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́   ⏑́ ⏑ ⏑́

– ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́

⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́

In den drei letzten Versen ist die Rhythmopöie pentapodisch-tripodisch, in den vorausgehenden dieselbe wie in den 7 ersten Versen der Strophe.

Py. 5 str.

Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής.

Tetrapodisch mit Hexapodieen (Dipodieen).

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏑́ ⏑ ⏑́

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́

⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ ∧

5 ⏑́ ⏑ ⏑́⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́

⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑́ ∧

– ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ∧

⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ∧

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏑́ ⏑ ⏑́

10 ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏑́⏑ ⏑ ⏑́   ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

Ich würde kein Bedenken tragen v. 4 und 6 für tripodische und die beiden folgenden für pentapodische Reihen zu halten, wenn irgendwo sonst am Ende eines Verses sich ein Merkmal für das Vorhandensein einer Pause darböte. Da auch die Epode an Pausen arm ist, so werden die genannten Verse wohl die einzigen sein, wo sich die Sänger innerhalb der Strophen und Antistrophen einen je eintactigen von der Begleitung ausgefüllten Ruhepunkt gestatten können, denn die Ausführung des langen fünften pythischen Epinikions kann man ohne derartige Pausen nicht einmal dem geübtesten Bravoursänger, geschweige denn einem Chore zumuthen. Ich halte daher jene Verse für brachykatalektische Tetrapodieen und Hexapodieen, resp. für Dipodieen und Tetrapodieen. Dann ist die Composition der Strophen in Beziehung auf ihre Reihen die nämliche, wie bei einer trochäischen Strophe des Aeschylus.

Zu bemerken ist die Auflösung am Ende der ersten dipodischen Reihe in v. 2, 3, 5. Es darf uns dieselbe aber nicht veranlassen, die Annahme päonischer Tactformen auch noch für andere Verse unserer Strophe zu statuiren und z. B. die trochäische Reihe v. 4 als Dochmius zu messen, wie das in den bisherigen Pindar-Ausgaben üblich ist.

Py. 5 ep.

Ἀπολλώνιον ἄθυρμα τῷ σε μὴ λαθέτω.

I. Tripodisch.

⏑ ⏑́ – ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́

⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́   ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́

II. Tetrapodisch-dipodisch.

⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ – –
5. ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – Λ – ⏑ –
⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – –
– ⏑ – – ⏑ –
⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – – ⏑ –

Der erste Theil der Epode ist tripodisch im $\frac{3}{8}$-Tacte componirt. — Der anf die Anakrusis der ersteu Reihe (v. 1) folgende Spondeus hat hier sicherlich nicht die Bedeutung einer Dipodie, sondern ist der polyschematische Stellvertreter des Trochäus. Der zweite Theil ist tetrapodisch-dipodisch gehalten. Man vermisst hier Pausen am Ende der Verse zur Erholung für die Singenden: es werden sich die letzteren mit den in den Strophen und Antistrophen enthaltenen Pausen begnügt haben müssen.

Py. 6.

Ἀκούσατ' ἦ γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας.

Tetrapodisch-dipodisch.

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – –
Λ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ | – ⏑ –
Λ ⏑⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –
5. – ⏑⏑ – ⏑ – Λ – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ Λ Λ
– – ⏑ – ⏑⏑ – –
⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Zwischen v. 1—2 findet eine Pause statt, denn es berührt sich dort eine Hyperkatalexis mit der Anakrusis. Die Composition ist sichtlich eine tetrapodisch-dipodische, deshalb gehört diese Pause ihrer rhythmischen Stelle nach nicht an den Schlüss des ersten, sondern an den Anfang des zweiten Verses. Wenn ich dieselbe Pause auch für den anlautenden Anapäst v. 4 angenommen habe, so spricht hierfür die Analogie der episynthetischen Metra, vgl. Ol. 7 ep. 6 S. 657 und Nem. 8 ep. 3 S. 659. Ohnehin ist es misslich, bei Pindar einen Anapäst in solcheu Odeu als polyschematischen Anfangstact (aufgelösten Spondeus) anzusehen, wo durchaus keine antistrophische Responsion der Anapästen mit dem aufgelösten Spondeus stattfindet, Die anderthalbtactige Pause am Ende von v. 7 ist durch das Zusammentreffen der Hyperkatalexis und Anakrusis indicirt. — Die Schlusssilbe des zweiten Glykoneions in v. 3 ist blos in str. 5 eine Länge, v. 48: ἄδικον οὔθ' ὑπέροπλον ἥβαν δρέπων, in den vorausgehenden fünf Strophen eine Doppelkürze, jedoch so, dass entweder vor oder hinter oder in der Mitte der Doppelkürze ein Wortende stattfindet und mithin eine ein-

zeitige Pause möglich ist. Auch Euripides gestattet sich die schliessende Länge des Glykoneions aufzulösen, vgl. § 62.

Py. 7 str.

Κάλλιστον αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι.

Tetrapodisch mit hexapodischem Eingange.

– –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ –́
⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ
– –́ ⏑ –́ – Λ Λ
– –́ ⏑⏑ – ⏓ Λ Λ
5 ⏑́ – ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –
Λ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓́ Λ
⏒ ⏑́⏑ ⏑ –́ – Λ Λ

Den Anfang bildet eine hexapodische Reihe, alles übrige ist tetrapodisch. Auf den hyperkatalektischen Schlussvers folgt im Fortgange des Epinikions der anakrusische Anfangsvers der Antistrophe, daher am Ende der Strophe eine anderthalbtactige Pause des Gesanges. Aus dem analogen Grunde auch hinter v. 3, und nach diesem letzteren Vorgange habe ich auch für den mit v. 3 ganz analog gebauten v. 4 dieselbe Pause angenommen. Endlich findet in der Grenze der Verse 5 und 6 noch ein die zweizeitige Pause erheischendes Zusammentreffen der auslautenden mit der anlautenden ἄρσις statt; das Megethos der übrigen Reihen zeigt, dass diese Pause an den Anfang von v. 6 gehört.

Py. 7 ep.

ὦ Μεγάκλεες, ὑμαὶ τε καὶ προγόνων.

I. Tripodisch.

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
⏑ –́ – –́ ⏑ –́ | – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏒ Λ

II. Tetrapodisch-dipodisch.

–́ ⏑⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
5 – –́ ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́
⏑ –́ ⏑⏑ –́ – Λ Λ

Der Schlussvers ist dem der Strophe analog: auch hier eine Pause, welche von der Instrumentalbegleitung ausgefüllt wurde. — Die ersten drei Verse sind tripodisch gegliedert nach der Weise des daetylischen Hexametrons und Elegeions; die drei letzten Verse tetrapodisch-dipodisch.

Py. 8 str.

Φιλόφρον Ἀσυχία, Δίκας.

Tetrapodisch mit Hexapodieen und Dipdieen.

⏔ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏓
⏒ ⏑ – ⏑⏑ ⏔ ⏑ ⏓
– – ⏑ – ⏑⏑ ⏓ ∧
⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ ⏓ ∧
5 – ⏑⏑ – | – ⏒ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏓ ∧
⏒ – ⏑ – ⏑⏑ – – | ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏓ ∧
⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏓ ∧

Tetrapodieen sind mit Hexapodieen resp. Dipodieen vereint. In v. 6 ist die achte Silbe noch zur ersten Reihe zu ziehen, welche ein gemischtes zweites Paroimiakon bildet (vgl. S. 792); der ganze Vers ist analog dem Eupolideischen ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.

Py. 8 ep.

βία δὲ καὶ μεγάλαυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ.

Tetrapodisch mit Dipodieen.

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ∧
⏒ – ⏑ – ⏑⏑ – ∧ – ⏒ – ⏑⏑ – ⏓
– ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏓
– – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏔ – – ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏓
⏑ – ⏒ – – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –

Tetrapodische Composition mit Beimischung eines dipodischen Elementes in v. 4 und 6. — v. 2 lässt sich auch nach Analogie von str. 6 messen (Tetrapodie und Dipodie).

Py. 10 str.

Ὀλβία Λακεδαίμων.

I. Tetrapodisch.

– ⏒ – ⏑⏑ – ⏓
⏑ – ⏒ – ⏑⏑ – ⏑ – | – ⏑⏑ – – ⏑ ⏓

II. Pentapodisch und tripodisch.

⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒ – ⏑⏑ – ⏒
⏔ – – ⏑⏑ – ⏒ – ⏑⏑ – | – ⏑ – ⏑⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏓
5 ⏔ – – ⏑ – ⏑ | – ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ ∧ ∧
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏓

Nur die zwei ersten Verse sind tetrapodisch; vom dritten an eine pentapodisch-tripodische Composition. Hinter v. 4 eine Pause des Ge-

sanges wegen der hier zusammentreffenden Brachykatalexis und Anakrusis. Aus demselben Grunde ist v. 1 ein brachykatalektisches Dimetron.

Py. 10 ep.

Ὀλυμπιονίκα δὶς ἐν πολεμαδόκοις.

I. Tetrapodisch-dipodisch.

⏒ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏗
–́ ⏑ ⏑ – ⏒
Λ – –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏗

II. Pentapodisch.

⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏗
5 ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́   ⏗
⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏗

In der Grenze von v. 2 und 3, wo sich zwei schwache Tacttheile berühren, muss eino Pause stattfinden; das Mogethos der benachbarten Reihen zeigt, dass die Pause dem Anfange des v. 3 angehört und dessen erste Reihe zur Tetrapodie ausdehnt, so dass der erste Theil der Strophe tetrapodisch-dipodisch componirt ist. Von v. 4 an ist die Epode im Einklange mit der dazu gehörenden Strophe pentapodisch gegliedert; die am Schlusse stehende Dipodie befremdet nicht, denn die pentapodische Reihe zerfällt der normalen rhythmischen Bildung nach in einen tripodischen und dipodischen Bestandtheil.

Py. 11 str.

Κάδμου κόραι, Cεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγυιᾶτις.

Tetrapodisch mit Hexapodieen.

– –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́   –́   ⏗
– –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́   Λ   –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏗
⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏗   Λ
–́ ⏒ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́ · Λ   –́ – ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏗
5 ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗   Λ

In dem ersten iambisch-anapästischen Verse bildet die dritte Doppelkürze den Auftact der zweiten Reihe. In v. 4 erscheint im Verlaufe des Epinikions 4 mal der Dactylus, 4 mal dessen Auflösung. Für die zweite Reihe desselben giebt die handschriftliche Ueberlieferung v. 25 κοῖται; τὸ δὴ νέαις ἀλόχοις statt τὸ δὲ νέαις. Sieht man blos auf Längen und Kürzen, so lässt sich auch das δὴ in einen Vers bringen, vorausgesetzt dass man νέαις durch Synizesis einsilbig macht, und das Motrum sieht dann folgendermaassen aus:

–́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́   –́ | –́ ⏑ ⏑́⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏗

Die Auflösung des katal. Ditrochäus zum ersten Päon lässt sich rechtfertigen, aber bei der Aufnahme der Lesart τὸ δὲ νέαις ist in dem gan-

zen Epinikion keine Spur von päonischem Tacte enthalten. Wir dürfen nicht vergessen, dass Pindar mit der Zulassung solcher Auflösungen sehr sparsam ist.

Py. 11 ep.

ἑπταπύλοισι Θήβαις.

I. Tetrapodisch.

–́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   –́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏑̲́
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   ⋀ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑̲́   ⋀

II. Hexapodisch.

⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑̲́
5 ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́   ⏑́⏑ ⏑ –́
⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ ⋀   ⋀

Ueber die brachykatalektische Messung der 4 ersten Reihen s. S. 795. Die Pause am hyperkatalektischen Ende der Epode ist deshalb nothwendig, weil sich im Verlaufe des Epinikions der anakrusische Anfangsvers der Strophe daran schliesst.

Nem. 2.

Ὅθενπερ καὶ Ὁμηρίδαι.

⏑́ – –́ ⏑⏑ –́   ⏑ ⏑̲́
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   ⏑ –́ ⏒
–́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́   –́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́   ⏑̲́
5   –́ ⏑⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏒

Der letzte Vers enthält vielleicht zwei selbstständige Dipodieen, alle übrigen Reihen sind tetrapodisch; auch die erste Reihe von v. 3 muss eine Tetrapodie sein (deren letzter Trochäus eine 4-zeitige Länge und 2-zeitige Kürze hat). S. 792. Wo der Gesang die nothwendigen Ruhepuncte findet, ist aus der Beschaffenheit des Metrums nicht ersichtlich; vielleicht fand am Ende der Strophe eine Pause statt.

Nem. 3 str.

Ὦ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἁμετέρα, λίσσομαι

Tetrapodisch-dipodisch.

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   ⏑́ | –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑ ⏑̲́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ ⏑̲́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑̲́   ⋀
⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑̲́
5 – –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑̲́
– –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ ⏑́ ⏒

∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸⏑⏑∸ ⏑ ∸   Λ   ∸ ⏑ ⏓

⏑⏑∸⏑⏑∸ ⏑ ∸   ⏑́   ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸   ⏓

Alles tetrapodisch mit Dipodieen (resp. Hexapodieen). Das gemischte παροιμιακόν am Anfange des ersten und letzten Verses enthält wie gewöhnlich 4 Tacte.

Nem. 3 ep.

παγκρατίου ϲτόλψ· καματωδέων δὲ πλαγᾶν.

I. Tetrapodisch-dipodisch.

∸⏑⏑∸ ⏑, ∸⏑⏑∸ ⏒ ∸ ⏑ ∸ – Λ   Λ

⏑⏑́⏑⏑ ∸, ⏑ ∸ ⏑⏑́⏑ | ⏑ ∸⏑⏑∸ | ⏑ ∸ ⏑ ∸   ∸ ⏑ ∸

II. Tripodisch (-pentapodisch?).

∸ ⏑ ∸⏑⏑∸   ¦ ∸ ⏑ ∸⏑⏑∸ ⏒

∸⏑⏑∸ ⏑, ∸ ⏑ ∸⏑⏑∸   ∸ ⏑ ∸⏑⏑∸ | ∸ ⏑ ∸⏑ ⏑ ⏓

5 ⏑⏑∸⏑⏑∸ ⏑ ∸ | ⏑⏑∸⏑⏑∸ ⏑ ∸ | ∸ ⏑ ⏓

In der Grenze von v. 1 und 2 treffen zwei schwache Tacttheile zusammen, also eine von der κροῦϲιϲ ausgefüllte Pause. Während in den beiden ersten Versen tetrapodisch-dipodische Gliederung herrscht, deuten die drei Schlussverse entschieden auf tripodische Composition, denn sechs Kola stellen sich ganz und gar als Tripodieen dar (die beiden ersten Reihen des v. 5 sind einander gleiche anapästisch-logaödische Tripodieen). Die das Ganze schliessende Dipodie des v. 5 hat nichts auffälliges, wohl aber das Adonion am Anfange von v. 4. Ist auch dieses als tripodische Reihe vorgetragen worden? Oder ist es mit der folgenden Tripodie zur Pentapodie vereint?

Nem. 4.

Ἄριϲτοϲ εὐφροϲύνα πόνων κεκριμένων.

Tetrapodisch-dipodisch.

⏒ ∸ ⏒ ∸⏑⏑∸ ⏑ ∸ | ∸⏑⏑⏓

⏒ ∸ ⏒ ∸⏑⏑⏓   Λ

– ∸ ⏑ ∸⏑⏑∸   ∸ | ⏒ ∸ ⏑ ∸⏑⏑⏓   Λ

∸ ⏑ ∸⏑⏑∸ ⏑ ∸ ⏑ | ∸⏑⏑∸ ⏒

5 ∸ ⏒ ∸ ⏑ ∸⏑⏑∸ ⏒ | ∸⏑⏑∸ ⏑ ⏓   Λ

∸ ⏒ ∸ ⏒ ∸⏑⏑∸ ⏒ | ∸⏑⏑∸ ⏒

⏑́⏑ ⏑ ∸⏑⏑∸ ⏑ ⏓

⏒ ∸⏑⏑∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏒ | Λ   Λ

Wie in v. 1, 4, 6 folgt auch im Schlussverse auf die Tetrapodie eine dipodische Reihe; sie wird im letzteren Falle nicht durch den Text, wohl aber durch die Begleitung dargestellt, denn es berührt sich hier auslautende Hyperkatalexis mit anlautender Anakrusis (des Anfangsverses), wodurch eine Pause indicirt ist. V. 3 ist genau der bei Py. 8

str. herbeigezogene Eupolideische, die erste Reihe desselben ist also ein gemischtes Paroimiakon mit zwei betonten Längen im Auslaute.

Nem. 6 str.

῞Εν ἀνδρῶν, ‖ ἓν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν.

Tetrapodisch-dipodisch.

```
  ⏑ –́   –́
   –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́  | ⏑́⏑ ⏑ ⏓́
   –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́  | –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏓́
   ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
5 ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́   Λ́  | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏓́
   ⏑́⏑ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
   –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́   –́  | –́ ⏑⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏒
   –́ ⏑ –́ ⏒ Λ́   Λ́
  ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́    Λ́
```

Nem. 6 ep.

ἴχνεσιν ἐν Πραξιδάμαντος ἑὸν πόδα νέμων.

Tetrapodisch dipodisch.

```
   –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ –
   –́ ⏑⏑ ⏑́⏑⏑ –́ ⏑ –́
  – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑⏑ –́
   –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́   Λ́  ⏖́ ⏑ –́ ⏑ ⏓́   Λ́
5 – –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓́   Λ́
  ⏖ –́ ⏑ –́
  ⏑ –́ ⏑ –́ –
   ⏖́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́
  – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓́
```

Dies Epinikion hat unter allen logaödischen die meisten dactylischen Tactformen. In der Epode v. 7 ist der spondeische Anlaut das dritte Mal (v. 65) aufgelöst: ἶϲον εἴποιμι Μεληϲίαν. Deshalb dürfen wir auch in dem analog gebauten v. 6 der Strophe den anlautenden Anapästen (νόον ἤτοι φύϲιν ἀθανάτοιϲ), trotzdem dieser in der antistrophischen Responsion constant beibehalten wird, als einen aufgelösten spondeischen Anlaut ansehen. — In v. 3 der Strophe begegnet uns zum zweiten Male bei Pindar ein in der Schlusslänge aufgelöstes Glykoneion, genau wie Py. 6, 2. Wollten wir die drei ersten Silben der Strophe ῞Εν ἀνδρῶν mit den folgenden Silben zu einer Reihe verbinden, so würde diese eine Pentapodie sein, die, wie man aus den folgenden Reihen ersieht, in diesem ganz und gar tetrapodisch-dipodisch gegliederten Epinikion durchaus keine Stelle haben kann. Daher ist ῞Εν ἀνδρῶν als selbstständiger katalektischer Iambus zu einem selbstständigen Verse abzutrennen, denn in sämmtlichen Strophen und Antistrophen ist hier eine Cäsur beobachtet. Auch die Epode hat dipodische Verse (6. 7).

Nem. 7 str.

Ἐλείθυια, πάρεδρε Μοιρᾶν βαθυφρόνων,

Tetrapodisch mit Dipodieen.

⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓́ Λ́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓́ Λ́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Λ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓́
⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑́⏑ | ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́
5 ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏓́
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Λ́ | ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓́
– ⏑́⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Λ́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓́ Λ́
– –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ –́ | ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́

Die Composition der Strophe ist eine tetrapodische, mit einzelnen Dipodieen untermischt. Denn es ist nicht möglich, die scheinbaren Tripodieen in v. 1, 2, 3, 6, 7 anders als brachykatalektische Tetrapodieen zu messen, wenn hier anders für das Ohr ein wirklicher Rhythmus (nicht blos ein vermeintliches eurhythmisches Schema auf dem Papiere) vorhanden sein soll.

Nem. 7 ep.

σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον.

I. Tetrapodisch-dipodisch.

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ ⏓́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ ⏓́

II. Tripodisch.

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓́
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓́

III. Tetrapodisch-dipodisch.

5 ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́

In der Mitte der Strophe v. 3, 4 stehen ähnlich wie in dem Mesomedischen Liede auf die Muse zwei Perioden von je einem tripodischen Vorder- und Nachsatze. Zwei Hexapodieen oder wenn man will zwei Tetrapodieen mit je einer Dipodie bilden den Anfang und eine ähnliche Reihenordnung den Schluss.

Isth. 6 str.

Τίνι τῶν πάρος, ὦ μάκαιρα Θήβα.

I. Pentapodieen mit Dipodieen.

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́
⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏓́
– –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ – | Λ́ Λ́

II. Tetrapodisch.

.. –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

5 –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ . –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓́ Λ́

Zwischen dem dritten und vierten Verse (Hyperkatalexis und Anakrusis) muss eine Pause von anderthalb Tacten, also vom Umfange einer Dipodie stattfinden. Somit ergeben sich also für die drei ersten Verse drei Pentapodieen, auf deren zweite und dritte noch eine Dipodie folgt. Der zweite Theil der Strophe enthält fünf tetrapodische Reihen.

Isth. 6 ep.

μυρίων ἑτάρων ἐς Ἄργος ἵππιον;

I. Tripodisch.

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓́

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ Λ́

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́

II. Tetrapodisch mit Dipodie.

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

5 –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́ Λ́

–́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑́

– –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏓́ Λ́

Der erste Theil enthält fünf tripodische Reihen, der zweite ebenso viel tetrapodische Reihen mit einer Dipodie (oder auch 4 Tetrapodieen und 1 Hexapodie).

Isth. 7.

Κλεάνδρῳ τις ἁλικίᾳ τε λύτρον εὔδοξον ὦ νέοι καμάτων.

Tetrapodisch-dipodisch.

⏑́ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ ⏕́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏓́

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏓́ .

4 { ⏑́ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́

–́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏕́ | –́ ⏑ –́ ⏒ }

5 –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ ⏓

–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ ⏓́

⏑́⏑ ⏑ –́ – ⏑́⏑ ⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ ⏓

⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓́

⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Λ́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́

Es versteht sich von selber, dass es dieser langen, siebenmal continuirlich repetirten Strophe nicht an den für die Singenden nothwendigen Pausen und Ruhepuncten fehlen konnte. Schon aus diesem Grunde

ist es nothwendig, dass die in der Strophe, namentlich in v. 4 sich findenden Tripodieen als brachykatalektische Tetrapodieen vorgetragen worden sind; ohnehin ist es nicht abzusehen, wie an jenen Stellen ein wirkliches tripodisches Megethos ohne Arrhythmie möglich wäre. Demnach ist die Composition der gesammten Strophe eine tetrapodisch-dipodische. Weshalb Pindar die vierte Periode der Strophe zu einem Hypermetron von sieben Reihen ausgedehnt hat, lässt sich, da wir die Melodie dazu nicht mehr besitzen, nicht angehen.

Für das letzte Glykoneion dieses langen Hypermetrons ist dreimal (v. 25, 35, 45) und für die Dipodie der Anfangsperiode einmal (v. 51 bei dem Eigennamen Ἑλέναν) die Auflösung der schliessenden Ietussilbe zugelassen. In der ersten Periode sind G. Hermann's Aenderungen des Textes unerlässlich: v. 21 ἔνεγκε κοιμᾷ τε statt ἐνεγκὼν κοιμᾶτο, v. 41 εὐθὺ Χείρωνος. Wer hier die handschriftliche Ueberlieferung beibehalten zu können glaubt, sieht sich genöthigt, der Pindarischen Metropöie folgendes Versmonstrum zuzumuthen:

˘́ – ⏑́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ | ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́

statt ˘́ – –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑́⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́

Es wird die Sache um nichts besser, wenn man dies unerhörte Metrum den antiken Gesetzen über das Versende zuwider in zwei durch kein Wortende geschiedene Verse zertheilt.

§ 62.

Logaödische Strophen der Dramatiker.

Der Gegensatz des tragischen und komischen Tropos, welcher sich für die Trochäen und Iamben mit grosser Bestimmtheit geltend macht, tritt in den logaödischen Strophen zurück; der Hauptunterschied des Metrums wird hier durch den Gegensatz des älteren und des neueren Drama's bedingt, von denen das erstere durch Aeschylus, das letztere durch Sophokles, Euripides und die Komödie repräsentirt wird. Die ältere Tragödie hat in den Chorgesängen vor der späteren eine grosse Mannigfaltigkeit der metrischen Stilarten voraus, worauf schon die Alten hinweisen, vgl. Aristot. probl. 19, 31 διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων; Aeschylus schöpft noch aus dem vollen Reichthum der metrischen Kunstformen, er benutzt sie mit weiser Mässigung, lauscht einer jeden Strophengattung ihren eigenthümlichen Ton und Klang ab und hält die ethischen Unterschiede der Metra in genauer Uebereinstimmung mit dem reichen Gedankeninhalte der Chorlieder fest. Einen ganz anderen Stand-

punct nehmen Sophokles und Euripides ein. Die Monodieen treten immer mehr hervor, die Chorlieder werden beschränkt und während für die Monodieen neue Metra, die dem Aeschylus fremd sind, gewonnen werden, verschwindet aus den Chorliedern der Reichthum der Metropöie: eine einzige Strophengattung, die logaödische, drängt alle übrigen zurück oder lässt ihnen nur eine höchst secundäre Stellung. — Die Komödie steht in dem Vorwiegen der Chorlieder und der Mannigfaltigkeit der hier gebrauchten Strophengattungen der Aeschyleischen Tragödie viel näher als der Sophokleischen und Euripideischen und so kommen auch die logaödischen Strophen des Aristophanes mit denen des Aeschylus in der Beschränkung auf bestimmte Situationen, in dem strengen Festhalten des Ethos überein, aber ihre metrische Formenbildung ist dieselbe wie in den logaödischen Strophen des Sophokles und Euripides, und so müssen wir sie mit den letzteren zusammen genommen von denen des Aeschylus als eine besondere Stilart abscheiden.

Die logaödischen Strophen des Aeschylus

bilden im augenfälligen Gegensatze zu Sophokles und Euripides eine durch ihr Ethos und durch den poetischen Inhalt von allen übrigen Metren scharf geschiedene Strophengattung. Wie bei Pindar sind sie ῥυθμοὶ κινητοί, aber sie zeigen nicht die Bewegung des kühnen Schwunges und der selbstvertrauenden Erhebung des Gemüthes (S. 778), sondern die bange Erregtheit der Angst und des Schmerzes, die meist durch eine weiche Anmuth verklärt ist, ohne indess wie in den ionischen Strophen in den Ton unmännlicher Resignation herabzusinken oder sich wie in den iambischen Klaggesängen dem vollen Pathos des Schmerzes hinzugeben. So erscheinen sie als Metrum des Threnos im Agamemnon (1459) und den Choephoren (315), wo die Edlen von Argos an der Leiche ihres treuen Fürsten und Orestes und Elektra am Grabe des Vaters trauern, ebenso in dem Klaggesange der Perser (v. 633) um die gesunkene Grösse des Reiches; dieselbe weiche Bewegung spricht sich in dem Strophenpaare des Agamemnon v. 717 aus, in denen Helena mit dem Löwenjungen verglichen wird. Vielleicht wurden diese Strophen in der wehmüthigen lydischen oder mixolydischen Tonart gesungen, vgl. Aristot. probl. 19, 47. An anderen Stellen tritt in den Logaöden eine grössere Erregtheit und Leidenschaft hervor: in der Todten-

beschwörung des Darius Pers. 633, in dem Angstrufe und dem Flehen der verfolgten Danaiden und der von den Schrecknissen des Krieges bedrohten Thebanerinnen Hiket. 40; Sept. 231. Mit dem leidenschaftlichen dumpf-gepressten Tone dieser Chorlieder stimmt die für die Parodos der Hiketides v. 69 von Aeschylus selber bezeugte ionische oder hypophrygische Harmonie, die bei ihrem eigenthümlichen Ethos (οὔτ' ἀνθηρὸν οὐδὲ ἱλαρόν und zugleich ἐκλελυμένον) sonst nur in den tragischen Monodieen zugelassen wurde. Plut. Mus. 17; Athen. 14, 658; Aristot. probl. 19, 30. 49.

Der bald weichere, bald leidenschaftlichere Ton bedingt eine zweifache Form des logaödischen Metrums. In beiden Formen sind die Logaöden vielfach mit trochäischen und iambischen Reihen gemischt, die jedoch nicht den meist eilenden Rhythmus der logaödischen Strophen Pindars tragen, sondern wie in den trochäischen und iambischen Strophen des Aeschylus gebildet sind, hauptsächlich Trimeter mit katalektischen βάσεις, nur selten mit Auflösung und irrationaler ἄρσις. Die logaödischen Reihen selber sind Tetrapodieen und Tripodieen mit vorwiegendem Ausgange auf die ἄρσις, das Glykoneion ist selten und namentlich werden die glykoneischen Hypermetra im strengen Unterschiede von den späteren Tragikern und den Komikern nicht zugelassen; häufiger ist das akatalektische Glykoneion und die logaödische Tetrapodie πρὸς δυοῖν. Neben diesen allgemeinen metrischen Gesetzen treten die beiden oben bezeichneten logaödischen Strophengattungen des Aeschylus durch sehr significante Unterschiede vor den logaödischen Strophen aller übrigen Dichter hervor.

Die Strophen der ersten Art sind durch das Vorwalten der logaödischen Tripodieen (des ersten und zweiten Pherekrateions) charakterisirt, die gewöhnlich akatalektisch und ohne Anakrusis gebildet und, was besonders bezeichnend ist, meist dreimal hinter einander wiederholt sind. Zu ihnen tritt ausser den iambischen und trochäischen Elementen die rhythmisch gleiche dactylische Tripodie, die akatal. logaödische Tetrapodie und das Pherekrateion. Die Composition der Strophen ist sehr einfach, der Umfang gewöhnlich auf 8 Reihen beschränkt.

Die hierher gehörenden Strophen sind: Pers. 544: 4 dactyl. Tripodieen und 3 Pherekrateen mit wechselndem Dactylus. — Sept. 295 6 Pherekrateen (der erste Theil der Strophe iambisch,

der dritte dochmisch). — Agam. 717: 3 Pherekrateen (wovon 2 anakrusisch) und 3 dactyl. Tripodieen mit einem dikatalektischen Tetrameter (πολέα δ' ἦςτ' ἐν ἀγκάλαις νεοτρόφου τέκνου δίκαν) und einem Priapeion. — Pers. 568: 3 Pherekrateen und ein Priapeion sind durch 3 monopodische Interjectionen von einander getrennt; eine iambische (oder päonische?) Dipodie und ein pherekrateisch-trochäischer Vers, ebenfalls mit einer dazwischen stehenden Interjection, schliesst die Strophe ab:

οὐράνι' ἄχη. — ὀά.
τεῖνε δὲ δυςβάυκ τον βοᾶ τιν τάλαιναν αὐδάν.

Choeph. 345: 3 Pherekrateen (wovon die beiden ersten anakrusisch) schliessen die Strophe ab; voraus gehen 2 katal. Pherekrateen und 3 iambische Verse. Agam. 1448: 3 Pherekrateen (die beiden ersten katal.) bilden den Anfang (keine Dochmien!):

φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος, μηδὲ δεμνιοτήρης
μόλοι τὸν ἀεὶ φέρους' ἐν ἡμῖν
Μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου,
πολέα τλάντος γυναι|κὸς διαί· πρὸς γυναι|κὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.

–́⏑⏑–́ ⏑ –́ | –́⏑⏑–́⏑–́ –́⏑–́⏑⏑–́ –
⏑–́⏑–́ –́⏑–́⏑–́ –́
–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑–́⏑
–́⏑⏑ –́ ⏑ –́⏑–́
–́⏑⏑ –́ –́⏑–́ | –́⏑–́ –́⏑–́ –́⏑–́⏑–́⏑–́.

Choeph. 385: auf eine asynartetische iambische Pentapodie und ein akatalektisches Glykoneion ἐφυμνῆcαι γένοιτό μοι | πευκάεντ' ὀλολυγμὸν ἀνδρός folgen drei Pherekrateen, die ohne Wortbrechung zu einem Hypermetron vereint sind; die drei verdorbenen Schlussverse sind metrisch unsicher. — Choeph. 466: 3 Pherekrateen (der erste katalektisch) und 2 akatal. Glykoneen. — In Agam. 1504 und Hiket. 554 bilden 2 Pherekrateen den zweiten, ein iambischer Tetrameter den dritten Vers; eigenthümlich ist der letzten Strophe der aus 2 ersten Glykoneen und einem Pherekrateion bestehende Schlussvers als einziger Ansatz zu einem glykoneischen Hypermetron. Hiket. 574: 4 Pherekrateen, deren jedem eine iambische Reihe, einmal ein Glykoneion vorausgeht. Aehnlich enthalten Choeph. 315 v. 2. 3. 4 ein Pherekrateion mit vorausgehendem Glykoneion oder katal. Pherekrateion, in v. 1 vertritt das schliessende Pherekrateion das rhythmisch gleich-

bedeutende Ithyphallikon. — Die Pherekrateen fehlen blos Choeph. 380; zwei dactyl. Tripodieen gehen drei auf Arsis anslautenden logaöd. Tetrapodieen voraus, wovon die erste mit einem voranstehenden Trochaikon vereint ist: Ζεῦ Ζεῦ κάτωθεν ἀμ|πέμπων ὑςτερόποινον ἄταν, ⏔ ⏔ ⏑ ⏔ ⏑ ⏔ |... vgl. S. 218. In Choeph. 806 bedingt der zuversichtliche Ton des Gebetes einen schwungreicheren Rhythmus; die beiden Pherekrateen haben eine aufgelöste θέςις und sind mit ebenfalls aufgelösten katal.-troch. Dipodieen verbunden, eine Form, die den übrigen Strophen völlig fremd ist; die Schlussverse der Strophe sind nach der gewöhnlichen Norm gebildet.

Die logaödischen Strophen der zweiten Art sind in ihrer Eigenthümlichkeit nicht sowohl durch die Beschaffenheit der logaödischen Reihen, als vielmehr durch die hinzugemischten dactylischen Reihen und Verse bestimmt. Die letzteren, hinter denen die Logaöden, Iamben und Trochäen oft zurückstehen, zeigen eine sehr mannigfache Form; bald continuirliche Folge der dactylischen Tacte wie in dem an das κατὰ δάκτυλον εἶδος erinnernden brachykatalektischen Tetrametron Hiket. 46 Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρςιμος αἰών, dem Hexameter v. 69, bald auch mit häufiger inlautender Katalexis, wodurch die dactylische Hexapodie und Tetrapodie zum choriambischen Trimeter und Dimeter wird; so erscheinen 2 Choriamben mit Anakrusis vor einem ersten Pherekrateion Sept. 324 ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν περθομέναν ἀτίμως, 3 Choriamben Hiket. 57, 4 Choriamben Pers. 633, mit vorausgehendem katalektischen Pherekrateion Hiket. 60 δοξάςει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρείας μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου, 5 Choriamben mit folgendem ersten Pherekrateion Hiket. 544 φῦλα. διχῆ δ' ἀντίπορον γαῖαν ἐν αἴςᾳ διατέμνουςα πόρον κυματίαν ὁρίζει. Contraction an erster Stelle der dactylischen Reihe ist Hiket. 543. 552 πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα und Παμφύλων τε διορνυμένα nachzuweisen, und ebenso Hiket. 74. 83 δειμαίνουςα φίλους und ἔςτι δὲ κἀκ πολέμου, wo eine Aenderung in δεῖμα μένουςι durchaus unnöthig ist.

Hiketid. Parod. α' 41—48 = 49—56.

νῦν δ' ἐπικεκλομένα
Δῖον πόρτιν ὑπερπόντιον τιμάορ', ἶνίν τ' ἀνθονομούςας προγόνου
βοὸς ἐξ ἐπιπνοίας

Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰὼν
εὐλόγως, Ἔπαφόν τ' ἐγέννασεν.

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ̇
–́ – –́ ⏑⏑ –́ Λ̇ | –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ –́

β' 57—62 = 63—68.

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων
ἐγγάιος οἶκτον ἀίων,
δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρείας μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου
κιρκηλάτου τ' ἀηδόνος.

–́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ̇ | –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́
– –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏓

Hierher gehören noch die ganz nach denselben Normen gebildeten Strophen Pers. 633; Sept. 321; Hiket. 85. 69. 524. 538 und mit häufigerem Gebrauche iambischer Reihen Hiket. 556. 574, sowie ferner die choriambischen Schlusspartieen iambischer und trochäischer Strophen Agam. 192; Sept. 911. Die logaödischen Strophen des Prometheus 128. 397 zeigen einen der späteren Tragödie analogen Bau, wie auch sonst in den melischen Metra dieses Stückes der eigenthümlich Aeschyleische Charakter aufgegeben ist.

Die logaödischen Strophen des Sophokles, Euripides und Aristophanes.

Die Logaöden der Komödie, die sich fast überall an Anakreon anlehnen, zeigen die grösste Einfachheit der Formbildung und zugleich eine ausserordentliche Sorgfalt in der Wahl der einzelnen Metra nach Ton und Gedankeninhalt. Wir unterscheiden folgende Gruppen: 1) die stichischen Formen, Priapeen, Eupolideen und Kratineen, die hauptsächlich dem monodischen Vortrage und der Parabase dienen. 2) Die pherekrateischen Hypermetra für muthwillig-lascive Spottlieder. 3) Die logaödisch-prosodischen Hypermetra für Marschlieder und Processionsgesänge. 4) Strophen aus glykoneischen Hypermetra, die entweder wie bei den Lyrikern für Hymnen und Gebete gebraucht werden: Equit. 551 auf Poseidon und Pallas; Nub. 563 auf Zeus und Apollo; Thesmoph. 351. 1136 auf Pallas und

Demeter, oder als Parodieen von glykoneischen Strophen der Tragiker erscheinen: Aristoph. Phoen. fr. 2; Georgoi 8; Equit 973, vgl. schol. παρὰ τοῦ Εὐριπίδου, die Monodie der Wespen 317, und wahrscheinlich auch Aves 676 und Ran. 1251. 5) Die choriambisch-logaödischen Strophen schliessen sich an Anakreonteische Formen wie fr. 21 (auf Artemon) an, sind aber in ihrer Ausbildung als ein der Komödie eigenthümliches Metrum anzusehen, das sich im Ethos und Gebrauche am meisten mit den trochäischen Strophen der Komödie berührt, nur dass der Rhythmus viel bewegter ist und oft auf dem Höhepunct des komischen Pathos steht, wie namentlich Lysistr. 319. Die drei ersten dieser Formen sind bereits im Anschlusse an die subjectiven Lyriker behandelt, die glykoneischen und choriambisch-logaödischen Strophen zeigen in ihrer Formation denselben Typus wie bei Sophokles und Euripides und sind deshalb mit den Logaöden dieser beiden Tragiker zusammenzustellen, so wenig auch sonst im Gebrauche der Logaöden zwischen der Komödie und der Tragödie eine Einheit stattfindet.

Bei Sophokles und Euripides sind die Logaöden in den Monodieen und Kommatien nur selten gebraucht, dagegen haben sie in den Chorliedern einen fast ausschiesslichen Principat gewonnen und walten hier noch in höherem Grade vor als in den Monodieen die Dochmien. Ihre Bedeutung ist hierdurch eine wesentlich andere geworden als bei Aeschylus. Während sie bei Aeschylus den übrigen Strophengattungen coordinirt standen und überall eine strenge Beziehung zum Inhalte zeigten, sind sie bei Sophokles und Euripides das Universalmaass der Chorgesänge, das den mannigfachsten poetischen Situationen als Rhythmus dient; die übrigen Strophengattungen sind, wenn wir von den bei Euripides noch ziemlich häufigen Iamben absehen, fast antiquirt und werden nur da gebraucht, wo das Ethos des Rhythmus besonders significant hervortreten soll, während von einer bestimmten ethischen Bedeutung der Logaöden kaum mehr die Rede sein kann. Ohne Zweifel hängt dies mit der veränderten Stellung des Chores zusammen, der nicht mehr wie bei Aeschylus selbstthätig in die Handlung eingreift, sondern immer mehr seine individuelle Stellung einbüsst. Bei der Zurückdrängung der übrigen Strophengattungen aus dem tragischen Chorgesange ist nun aber die Mannigfaltigkeit der logaödischen Bildungen um so grösser; es zeigt sich ein Reichthum der Strophencomposition, der über die nur

auf zwei Grundformen beschränkten Logaöden des Aeschylus weit hinausgeht. Wir haben diesen Umschwung der tragischen Chormetrik auf Sophokles zurückzuführen; Euripides adoptirt die Sophokleischen Logaöden, ohne indess die älteren durch Aeschylus ausgebildeten Chormetra in dem Grade wie Sophokles zu verdrängen, wie sich umgekehrt Sophokles in seinen späteren Tragödien den durch Euripides eingeführten monodischen Metren zuwendet. Man könnte nun leicht denken, dass Sophokles für seine Chormetra die logaödischen Stilarten des Simonides, Pindar und Aeschylus herübergenommen habe, aber es findet sich weder bei ihm noch bei Euripides eine Strophe, die das Gepräge einer jener Stilgattungen zeigte; lässt sich gleich in manchen Formen die Analogie mit Aeschyleischen und Simonideischen Bildungen nicht verkennen (vgl. unten), so stehen doch die Sophokleischen Logaöden als eine wesentlich neue metrische Schöpfung da, die durch die Mannigfaltigkeit freier individueller Gestaltung charakterisirt ist. Sehr bedeutsam ist hierbei die Aufnahme der durch die subjectiven Lyriker ausgebildeten logaödischen Formen, die der früheren Tragödie und der objectiven Lyrik gleich fern standen und bisher nur in die Komödie Eingang gefunden hatten.

Die Betrachtung der Klassen, in welche die logaödischen Strophen der genannten Dichter zerfallen, schliessen wir am bequemsten an die Erörterung der einzelnen Reihen, Verse und Hypermetra an, da das Vorherrschen bestimmter metrischer Elemente den Charakter der Klasse bedingt.

1) Die glykoneischen Hypermetra (vgl. § 61), welche bei Aeschylus noch nicht auftreten (S. 830), sind bei Sophokles und Euripides eine so geläufige Form, dass sie blos im Aiax, in der Medea und Hekuba fehlen; in der Komödie sind sie auf die oben angegebenen Fälle beschränkt. Der Dactylus nimmt gewöhnlich die zweite Stelle ein (zweite Glykoneen), z. B. Androm. 502:

ἅδ' ἐγὼ χέρας αἱματη ρὰς βρόχοιςι κεκλειμένα | πέμπομαι κατὰ γαίας.

Erste Glykoneen (mit dem Dactylus an erster Stelle) kommen bei Sophokles und Aristophanes vor:

Trach. 112: Κρήςιον· ἀλλά τις θεῶν | αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἅιδα ςφε δόμων ἐρύκει. Electr. 1058; Antig. 106; Philoct. 687; Equit. 531; Nub. 563.

Dritte Glykoneen (Epichoriamben) sind bei Euripides häufig, Helen. 1332:

οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι, | βωμοῖς τ' ἄφλεκτοι πέλανοι· | πηγάς τ' ἀμπαύει δροσεράς | λευκῶν ἐκβαλεῖν ὑδάτων | πένθει παιδὸς ἀλάστωρ.

Bei den Komikern schliesst das aus dritten Glykoneen bestehende Hypermetron nicht mit dem Pherekrateion, sondern mit dem trochäischen Dimeter, der in gleicher Weise wie die Schlussreihe des Eupolideischen Verses behandelt wird; wir können daher eine solche Verbindung als ein Eupolideisches Hypermetron bezeichnen:

Vesp. 1458: τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων, | οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος | τὸν φύσαντα σεμνοτέροις | κατακοσμῆσαι πράγμασι; Pherekrat. Krapat. fr. 16. Agrioi fr. 2.

Auch bei den Tragikern wird das schliessende Pherekrateion häufig durch eine andere Reihe, namentlich durch das logaödische Prosodiakon oder eine logaödische Tetrapodie mit auslautendem δισύλλαβον vertreten:

Soph. Electr. 1066: ὦ χθονία βροτοῖσι φά|μα, κατά μοι βόασον οἰκ|τρὰν ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεί|δαις, ἀχόρευτα φέρους' ὀνείδη.

Iphig. Taur. 1096: ποθοῦς' Ἑλλάνων ἀγόρους, | ποθοῦς' Ἄρτεμιν λοχίαν, | ἃ παρὰ Κύνθιον ὄχθον οἰκεῖ.

Helen. 1504: ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων | πέμποντες Διόθεν πνοάς· δύσκλειαν δ' ἀπὸ συγγόνου | βάλετε βαρβάρων λεχέων, | ἂν Ἰδαίων ἐρίδων.

Die verschiedenen Formen des Glykoneion, namentlich das zweite und dritte, können in demselben Hypermetron mit einander abwechseln, eine Freiheit, als deren letzte Consequenz der bereits § 59 besprochene Polyschematismus anzusehen ist. Nur sehr selten besteht die ganze Strophe aus Hypermetra, Androm. 502 und Equit. 973; die normale Form der Composition ist die, dass die Hypermetra nur einen Theil der Strophe bilden.

Wie bei den subjectiven Lyrikern enthält das Hypermetron 3, 4 oder 5 Reihen; oft sind auch nur zwei Reihen mit einander verbunden, die dann als Priapeion erscheinen. Nur dreimal lässt sich ein längeres Hypermetron (von 6 Reihen) nachweisen, Eur. Electr. 183 (3. Glykon.), Phoeniss. 206 und Hercul. fur. 649; in den 8 Glykoneen Thesmoph. 357; Iphig. Aul. 543 (vgl. Phoen. 231) ist die Form des reinen Hypermetron verlassen. Die Uebereinstimmung der subjectiven Lyriker und Dramatiker in der Zahl der Reihen führt zu der Vermuthung, dass das glykoneische Hypermetron des Drama's der Lyrik entlehnt ist, was für die Komödie durch den eigenthümlichen Gebrauch und ethischen Charakter bestätigt wird (§ 60). Die Cäsur am Ende der Reihe ist wie bei den Lyrikern in den meisten Fällen beobachtet; der melische Gebrauch der Glykoneen gestattet jedoch häufigere Ausnahmen als in den anapästischen Hypermetra. Der hin und wieder zugelassene Hiatus scheint ebenfalls in den glykoneischen Hypermetra der Lyriker seinen Vorgang

zu haben, worüber bereits gesprochen ist. Ein Unterschied der Lyriker und Dramatiker dagegen besteht in dem polyschematischen Anlaute und der Auflösung. Aristophanes lässt in dem Eupolideischen Hypermetron 1458 alle Formen des polyschematischen Anlautes zu, in den eigentlichen glykoneischen Hypermetra dagegen wendet er nur spondeischen und trochäischen Anlaut an und vermeidet alle Auflösungen. Die Stelle Ran. 1309 ff. kann nicht als Ausnahme betrachtet werden, da diese Verse geradezu aus Euripides entlehnt sind; eine ähnliche Entlehnung scheint auch für Ran. 1251. 1253 angenommen werden zu müssen. — Bei Sophokles und Euripides ist die iambische Tactform im An- und Inlaute des Hypermetrons gestattet. Die Auflösung (tribrachischer Anlaut) ist bei Sophokles nur selten nachzuweisen: Antig. 108 φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ, wo sie sichtlich mit Absicht gewählt ist, und in der Monodie Oed. Col. 197: πάτερ, ἐμὸν τόδ'. ἐν ἀςυχαίᾳ βάςει βάςιν ἅρμοςαι, vgl. Aiax 1185; Trach. 844; um so häufiger ist sie bei Euripides, wo sie am meisten den anlautenden Trochäus des zweiten Glykoneion, oder die beiden ersten Trochäen des dritten Glykoneion, aber nur selten den anlautenden Spondeus (Anapäst) trifft: Iphig. Taur. 1120 μεταβάλλει δυςδαιμονίᾳ, 1132 und 1146 ἐμὲ δ' αὐτοῦ προλιποῦςα βήςει ῥοθίοις πλάταις; Helen. 526 πόδα χριμπτόμενος εἰναλίῳ. Die auf den Dactylus folgende θέςις ist aufgelöst Helen. 1489: βᾶτε Πλειάδας ὑπὸ μέςας, Hel. 1301; Electr. 445. 458; Phoen. 206. 226. 234. 237; Iphig. Aul. 165. Die Auflösung der langen Schlusssilbe findet sich Bacch. 910: τὸ δὲ κατ' ἦμαρ ὅτῳ βίοτος | εὐδαίμων, μακαρίζω; Iphig. Aul. 180. 201. 1078; Iphig. Taur. 1106 ἀντ.; Phoen. 208 str. mit Vernachlässigung der Cäsur Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλάτᾳ πλεύςαςα περιρρύτων. Hier hat sich Euripides gleich Pindar die Freiheit genommen, einen Chronos trisemos in zwei irrationale Kürzen resp. 2 einzeitige Kürzen mit Pause aufzulösen. — Was die Responsion anbetrifft, so wechselt anlautender Spondeus und Trochäus ohne Unterschied, nur selten respondirt Iambus und Trochäus, häufiger Iambus und Spondeus; für die aufgelösten Formen ist genaue Responsion gewöhnlich, doch keineswegs durchgängig. Spondeus und Tribrachys respondirt Helen. 1493. 1494; Ion 117. 133, Iambus und Tribrachys Helen. 1458; Iphig. Taur. 1130. 1144. Vgl. Weissenborn de versib. Glycon. Seckmann de versu Glycon. Geppert de v. Gl.

2) Ein weiteres Hauptelement in den logaödischen Strophen der nachäschyleischen Tragödie und der Komödie ist das logaödische Prosodiakon und Paroimiakon, die nicht blos sehr häufig unter anderen Reihen eingemischt, sondern auch mehrmals unmittelbar hinter einander wiederholt werden. Die Komödie liebt das Prosodiakon als die kürzere und leichtere Reihe (s. § 60), die Euripideische Tragödie das Paroimiakon als die längere und schwerere. Sophokles wendet, wenn gleich seltener, beide Formen an, wobei die Beziehung auf die Marsch-

bewegung durch den Gedankeninhalt oft deutlich hervortritt. Auch das Satyrdrama Cycl. 69 verbindet beide Formen mit einander. Den Abschluss der Prosodiaka bildet das anakrusische Adonion, bei den Paroimiaka auch das Prosodiakon. Vor den alloiometrischen Formen, die sich mit diesen Reihen verbinden, steht das anapästische Dimetron, Paroimiakon und Prosodiakon (mit voller Freiheit der Auflösung und Contraction) obenan.

Hercul. fur. 794: Cπαρτῶν ἵνα γένος ἐφάνη.
χαλκαcπίδων λόχος, ὃc γᾶν
τέκνων τέκνοιc μεταμείβει,
Θήβαιc ἱερὸν φῶc.

Oed. Tyr. 466: ὥρα νιν ἀελλάδων
ἵππων cθεναρώτερον
φυγᾷ πόδα νωμᾶν.
ἔνοπλοc γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώcκει
πυρὶ καὶ cτεροπαῖc ὁ Διὸc γενέταc.
δειναὶ δ' ἅμ' ἕπονται
Κῆρεc ἀναπλάκητοι.

Oed. Col. 178; Aiax 196 (wo die Bildung, abgesehen von der kurzen θέcιc der Schlussreihe, noch rein anapästisch ist):
πάντων καγχαζόντων
γλώccαιc βαρυάλγητα·
ἐμοὶ δ' ἄχοc ἕcτακεν.

Das sehr einfache Metrum dieser Strophe darf nicht in sog. baccheisch-antispastische Verse verändert werden, die niemals vorkommen. — Von Euripides gehört hierher Alcest. 984; Hecub. 450; Heracl. 377. 910; Hercul. fur. 637. 794; Ion 190. 1072; Cyclops 69; Med. 148. 434. 846. Wo die Paroimiaka und Prosodiaka nicht das vorwaltende Metrum der ganzen Strophe bilden, stehen sie gewöhnlich am Schlusse. Die Längen am Schlusse von Ion 112 sind rein anapästische Prosodiaka mit durchgängiger Contraction (keine Molossen). — Wir bemerken noch, dass wir auch für dies Metrum nur bei den subjectiven Lyrikern das Vorbild suchen dürfen; denn in seiner mehrmaligen Wiederholung ist es dem Logaödenstile des Simonides, Aeschylus und Pindar fremd; der letztere gebraucht das Prosodiakon zwar häufig, aber nur einzeln unter andere Reihen eingemischt, das Parömiakon fast niemals.

3) Was die **gemischten** oder **logaödischen Reihen im allgemeinen** betrifft, so haben wir als eine Eigenthümlichkeit des Sophokles und Euripides hervorzuheben, dass **die der letzten θέcιc vorausgehende ἄρcιc häufig verlängert wird.** Vgl. § 59, 4. Die irrationale Messung dieser Länge erhellt aus

den Fällen, wo sie antistrophisch mit einer Kürze respodirt. Bei Sophokles nur in den 3 letzten Tragödien:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ Phil. 177. 188: ὦ παλάμαι θνητῶν und ἁ δ' ἀθυρόστομος. Electr. 852 (vielleicht Dochmius).

–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ Phil. 1128. 1151: ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων und τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν (nicht ἀκμάν). Eur. Electr. 122. 137; Hippol. 741. 751; Ion. 466. 486; vgl. Hiket. 994. 1016.

–́ ⏓ –́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ Bacch. 867. 887: ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς und αὔξοντας σὺν μαινομένᾳ δόξᾳ.

–́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ Phil. 208. 217: βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ | τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ und ἢ ναὸς ἄξενον αὐγάζων ὅρμον· προβοᾷ τι γὰρ δεινόν, wo ebenso wenig wie Electr. 852: θροεῖ in θρηνεῖ verändert werden darf, zumal da auch die vorhergehende Strophe dieses Chorliedes eine ganz analoge Freiheit der Responsion zeigt.

In den katal. Tripodieen ist diese Verlängerung der vorletzten Silbe bisweilen für eine ganze Strophe die charakteristische Form, namentlich in dem Asklepiadeion, das sich eben hierdurch von dem Asklepiadeion der subjectiven Lyriker unterscheidet, Antig. 944 ff.; Philoct. 706 ff.; die übrigen Reihen kommen in dieser Form mehr vereinzelt, hauptsächlich als Schluss der Strophe vor: das Prosodiakon mit retardirendem Ausgang Aiax 704; Trach. 848, das erste und zweite Glykoneion (ausser den oben angeführten frei respondirenden Formen) Trach. 949; Ant. 105. 946; Eur. Electr. 131; Hippolyt. 141. 150; das anakrusische Glykoneion Phil. 205. Fast durchgängig erfolgt die Verlängerung in den auf die Thesis auslautenden logaödischen Pentapodieen (worüber unten); in Hexapodieen findet sie sich Aiax 194; Hecub. 647. 648; in einer auf die Arsis auslautenden Reihe überhaupt nur in einem einzigen sicheren Beispiele, Ion 529.

Schon aus dem Obigen erhellt, dass die häufigsten logaödischen Reihen die Tripodie und Tetrapodie sind. Die **Tripodie** ist in allen Formen, katalektisch und akatalektisch, mit und ohne Anakrusis ziemlich gleich stark vertreten, die **Tetrapodie** kommt meist in der Form des Glykoneion vor (mit 1 Dactyl. an 1., 2. oder 3. Stelle). **Tetrapodieen mit 2 Dactylen** und **akatalektische Glykoneen** dagegen sind sehr selten. Die letzteren werden fast nur als Anfang oder als Abschluss von Strophen und Hypermetra zugelassen, eine Bedeutung, die sie auch schon bei Aeschylus haben, Oed. Col. 668:

Anfang: εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας
ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα.
Schluss: ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.

Heraclid. 743; Hecub. 912. 913; Hiket. 955 u. s. Katalektische Tetrapodieen πρὸς δυοῖν werden in dem Schlusshymnus der Thes-

mophoriazusen hypermetrisch verbunden, eine Form, die durch die Einmischung daktylischer Reihen am meisten an die Ibyceisch-Simonideischen Metra erinnert und wahrscheinlich einem Lyriker nachgebildet ist:

v. 1137: Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ | δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς χορόν, | παρθένον, ἄζυγα κούρην.

v. 1148: ἥκετ' εὔφρονες, ἵλαοι, | πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον·
οὗ δὴ ἀνδράσιν οὐ θέμις εἰσορᾶν
ὄργια σεμνὰ θεαῖν, ἵνα λαμπάσι | φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν.
μόλετον, ἔλθετον, ἀντόμεθ', ὦ | Θεσμοφόρω πολυποτνία.
εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω
ἤλθετον, νῦν ἀφίκεσθον, ἱκε τεύομεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.

∸ ⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ⏓
– ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸
∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸· ⏒
⏑́⏑ ⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸
– ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸
∸ ⏑⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ⏑́⏑ | ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ∸

V. 1150 ist θέμις für θεμιτὸν zu lesen; in der vorletzten Reihe findet eine Auflösung der Schlusssilbe wie in den glykoneischen Hypermetra des Euripides statt.

Die logaödischen **Pentapodieen** und **Hexapodieen** treten gegen die Tripodieen und Tetrapodieen sehr zurück. Die Pentapodie, ein Hauptelement in der lesbischen und Anakreonteischen Metrik, ist von Aristophanes mit Ausnahme der sehr emphatischen Stelle Lys. 324 und des Dionysoshymnus Ran. 213. 220 ausgeschlossen; bei den Tragikern bildet sie nur in einem einzigen Strophenpaare eine vorwaltende Reihe, dem schwermüthigen Todesliede der Antigone 835. 857, wenn hier abzutheilen ist:

ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ
μερίμνας, πατρὸς τριπόλητον οἶτον
τοῦ τε πρόπαντος ἁμετέρου πότμου
κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν.
ἰὼ ματρῷαι
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέν,νητ' ἁμῷ πατρὶ δυσμόρου ματρός.

– ∸ ⏑ ∸ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸
⏒ – ∸ – ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏓
∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸
⏒ – ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑
∸ ∸ ∸ ∸ ∸
– ∸ – ∸ – ∸ ⏑⏑ ∸ ⏑ ∸ | ∸ – ∸ ⏑⏑ ∸ – ∸ – ⏓

3 Pentapodieen, 2 Tripodieen (v. 862 ἰὼ ματρῷαι = v. 869 ἰὼ δυςπότμων) und zwei Pentapodieen. Die zweite Periode ist iambisch. — Sonst kommen in der Strophe höchstens nur 2 Pentapodieen vor, meist sogar nur eine einzige als Schluss oder Anfang. Am gebräuchlichsten ist das phaläceische Hendekasyllabon, Aiax 622 δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας, Phil. 136. 682. 1140; Herakl. 758; Hiket. 962; Hecub. 454 (mit Auflösung); Orest. 832; Verlängerung vor der Schlussthesis Ion 1237; mit Anakrusis Phil. 711; seltener das Sapphische Hendekasyllabon (mit polyschematischem Anfange): Helen. 1462; Eur. Electr. 736; Philoct. 138, wo abzutheilen ist:

> τί χρὴ τί χρή με, δέςποτ', ἐν ξένᾳ ξένον
> στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;
> φράζε μοι. τέχνα γὰρ τέχνας ἑτέρας
> προὔχει καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́
–́ – –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́

Die logaödische Pentapodie πρὸς δυοῖν mit Anakrusis: Trach. 648 παντᾶ δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουςαι, Alc. 570; πρὸς τριςίν Antig. 134. 135 ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέςε ταντalωθεὶς, Troad. 1070; Alc. 568. — Die katal. Pentapodieen haben vor der schliessenden Thesis fast durchgängig eine Länge (vgl. oben), Ant. 816 ὕμνηςεν, ἀλλ' Ἀχέροντα νυμφεύςω, Oed. Col. 520; Med. 183; Electr. 139; Eur. Electr. 174; Bacch. 867; Phil. 209, mit Ausnahme der inlautend katalektischen Reihen Ant. 835 οἴμοι γελῶμαι. τί με πρὸς θεῶν, Hercul. fur. 352. 353. 764; Med. 431; Hippolyt. 128.

4) Eine fernere Eigenthümlichkeit besteht in den choriambischen Elementen. Am häufigsten ist das choriambisch-diiambische Dimetron:

⏓ –́ ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ und ⏑⏑́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́

das nicht blos einzeln unter andere Reihen gemischt wird, sondern geradezu den vorwiegenden Bestandtheil einzelner Strophen und Strophentheile bildet, bald in mehrmaliger hypermetrischer Wiederholung, bald als erster Theil eines Verses mit folgendem ersten Pherekrateion, welches bei den Komikern polyschematistisch mit dem Hemiambus wechselt (§ 59, 5).

Vesp. 1450: ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας | τὸν πρέςβυν, οἷ μετέςτη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς · | ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθών,
ἦ μέγα τι μεταπεςεῖται
ἐπὶ τὸ τρυφᾶν καὶ μαλακόν. | τάχα δ' ἂν ἴςως οὐκ ἐθέλοι.

Nub. 949; Eccles. 969; Lysistr. 319; Hercul. fur. 763; Helen. 1451; Trach. 112; Antig. 781 Die erste θέσις des Choriambus ist bei den Komikern sehr häufig aufgelöst, seltener bei den Tragikern, Trach. 116; Hercul. fur. 638; zweisilbige Anakrusis vielleicht Lys. 345 πολιοῦχε σὰς ἔσχον ἕδρας. Folgen mehrere dieser Reihen auf einander, so findet gewöhnlich Cäsur statt (Wortbrechung Lys. 335. 336; Apostroph Prometh. 143; Trach. 114), niemals Hiatus, welhalb eine solche Verbindung als Hypermetron anzusehen ist. Demnach besteht z. B. Trach. 112 aus vier dactylischen Tripodicen, aus einem trikolischen choriambischen und einem gleich grossen ersten glykoneischen Hypermetron, ἀντ.

ὧν ἐπιμεμφομένα σ' αἰδοῖα μέν, ἀντία δ' οἴσω.
φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύειν | ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν
χρῆναί σ'· ἀνάλγητα γὰρ οὐδ' | ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς | ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·
ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ | πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον ἄρκ|του στροφάδες κέλευθοι.

Längere choriambische Verse oder vielmehr Hypermetra, in denen die Choriamben unmittelbar auf einander folgen, erscheinen bei Sophokles, seltener bei Euripides als Abschluss oder Anfang der Strophe, eine Art oder Composition, deren Anfänge bereits bei Aeschylus vorkommen. Gewöhnlich sind die Choriamben mit einem anlautenden Diiambus oder wie bei den lesbischen Lyrikern mit katal. Pherekrateen verbunden. Noch häufiger sind diese Formen bei Aristophanes, der sie polyschematistisch respondiren lässt (vgl. S. 841) und mit den diiambisch-choriambischen Metren in derselben Strophe vereinigt (ebenso Sophokles im Philoktet).

Aiax 1199: ἐκεῖνος οὔτε στεφάνων οὔτε βαθειᾶν κυλίκων νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὁμιλεῖν,
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δύσμορος οὔτ' ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν.
Electr. 820: ποῦ ποτε κεραυνοὶ Διός, ἢ ποῦ φαέθων Ἅλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶντες.
ib. 832: εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων εἰς Ἀίδαν ἐλπίδ' ὑποίσεις, κατ' ἐμοῦ τακομένας μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Antig. 139; Trach. 850; Phil. 715. 187. 1100. 1135; Oed. Col. 694. 704. 510; Alc. 984; Bacch. 113; Electr. 460; Iphig. Aul. 1036. 1045; Iphig. Taur. 392; Med. 643; Hercul. fur. 637. Aus der Komödie gehören hierher die Strophen Acharn. 1150; Vesp. 525; Nub. 949; Lysistr. 321, die kunstreichste Bildung dieser Art, die das bewegte Ethos des choriambischen Metrums am besten repräsentirt. Die rein choriambischen Reihen sind als asynartetische Dactylen, oder bei vorausgehender Anakrusis als asynartetische Anapäste anzusehen.

5) Die einfachen **Dactylen und Anapäste** sind in den logaödischen Strophen nur selten zugelassen, die letzteren hauptsächlich in Verbindung mit dem logaödischen Prosodiakon und Parömiakon, die ersteren meist als Tripodieen und dactylisch auslautende Tetrapodieen.

Der Gebrauch einer oder zwei akat. dactylischer Tetrapodieen mit einem darauf folgenden Hemiambus oder einer anderen iambischen oder trochäischen Reihe ist eine Eigenthümlichkeit des Sophokles, der diese Verbindung als Schluss von glykoneisch anlautenden Strophen oder Perioden liebt, Antig. 332; auf 4 Glykoneen (mit Dactylus an erster oder zweiter Stelle) und einem logaöd. Parömiakon statt des Pherekrateion folgen die Verse:

περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται, ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππείῳ γένει πολεύων.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑
–́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Phil. 1091. 1097. 1130. 1133; Oed. Col. 676. Aehnlich schliesst Eur. Iphig. Aul. 206 mit 3 dactyl. und 1 trochäischen Tetrapodie ab. Vgl. den Schluss von Iphig. Taur. 1123.

6) Viel häufiger als die Dactylen und Anapäste, ja ein fast nothwendiger Bestandtheil der logaödischen Strophen sind die **iambischen und trochäischen Reihen**, die im allgemeinen dieselben sind, wie in den iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos, wenn gleich die Verbindung mit den mannigfaltigen logaödischen Formen einen noch grösseren Reichthum der iambischen und trochäischen Metra hervorruft, als wir sie in jenen Strophengattungen fanden. So ist namentlich die trochäische und iambische Tripodie nicht selten, die letztere nach Analogie der logaödischen Reihen mit der Freiheit der Basis und der Verlängerung der der letzten Thesis vorausgehenden Arsis. — Was den Gebrauch der iambischen und trochäischen Elemente anbetrifft, so werden sie entweder einzeln den logaödischen Reihen untermischt, oder sie bilden einen selbstständigen, dem Umfange nach oft vorwaltenden Theil der Strophe. Die letztere Form hat Sophokles zu einer eigenen Strophengattung ausgebildet, die bei ihm die Stelle der sehr zurückgedrängten iambischen Strophen einnimmt und als **iambisch-logaödische Strophengattung** bezeichnet werden kann. Sophokles befolgt hierbei das Gesetz, dass gewöhnlich nur die Anfangs- oder Schluss-

verse Logaöden, oder an deren Stelle Dactylo-Epitriten enthalten, während die übrigen Verse iambisch oder trochäisch sind. Antig. 583:

εὐδαίμονες οἷςι κακῶν ἄγευςτος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν ςειςθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον·
ὅμοιον ὥςτε ποντίαις οἶδμα δυςπνόοις ὅταν
Θρῄςςαιςιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
κυλίνδει βυςςόθεν
κελαινὰν θῖνα καὶ
δυςάνεμον, ςτόνῳ βρέμουςι δ' ἀντιπλῆγες ἀκταί.

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏒
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏒́
– –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑ –́ –́ –́ ⏑ ⏒́
– –́ –́ –́ ⏑ –́
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Soph. Electr. 472. 1082; Ant. 354. 966; Trach. 821. 647; Oed. tyr. 863. 883; Oed. 1044. 1211. In einigen dieser Strophen ist für die iambischen und trochäischen Elemente an Stelle der kurzen Arsen, wie es sonst der tragische Tropos erfordert, die Irrationalität (epitritische Dimeter und Trimeter) die vorwaltendo Form. In ähnlicher Weise schliesst auch Euripid. Hippol. 752 mit einem in Epitriten gehaltenen iambischen Hypermetron ab:

ὦ λευκόπτερε Κρηςία | πορθμίς, ἃ διὰ πόντιον | κῦμ' ἁλίκτυπον
ἅλμας
ἐπόρευςας ἐμὰν ἄναςςαν ὀλβίων ἀπ' οἴκων,
κακονυμφοτάταν ὄναςιν. ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων
ἢ Κρηςίας ἐκ γᾶς δύςορνις ἔπτατο
κλεινὰς Ἀθήνας Μουνύχου δ' | ἀκταῖςιν ἐκδήςαντο πλεκτὰς πειςμάτων ἀρχὰς ἐπ' ἀπείρου τε γᾶς ἔβαςαν.

Glykon. Hypermetra.
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ
– –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́
Iamb. Hypermetron.

Für die oben erwähnte Irrationalität der zweiten oder dritten ἄρςις in der iambischen Tripodie finden wir 2 sichere Beispiele:

⏑ –́ ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏒ –

Hecub. 449. 460 κτηθεῖς' ἀφίξομαι und πτόρθους Λατοῖ φίλᾳ, Trach. 846. 857 ἦ που ὀλοὰ ςτένει und ἃ τότε θοὰν νύμφαν. Dies sind die von Hermann sogenannten ischiorrhogischen Reihen (vgl. § 59); wir

können in diesen Reihen nur eine Ausdehnung der für die Logaöden gestatteten Freiheit auf die Iamben erblicken, wie dies auch bei Pindar und Simonides vorkommt (s. oben). Dieselbe irrationale Messung findet ohne Zweifel auch an manchen Stellen statt, wo die Responsion keine Irrationalität zeigt, wie Trach 846. Jedenfalls aber hat Hermann sein ischiorrhogisches Metrum viel zu weit ausgedehnt und namentlich durfte er sich Oed. Col. 1074 keine Umstellung erlauben, um ischiorrhogische Verse zu gewinnen. Der Anfang dieses Strophenpaares ist vielmehr wie in dem vorausgehenden (1044) ein Prosodiakon, das eine Mal logaödisch, das zweite Mal rein anapästisch mit Contraction der Arsen; es ist zu lesen:

στρ. ἔρδους' ἢ μέλλους'; ὡς
προμνᾶταί τί μοι γνώμα, τάχ' ἐνδώσειν
τᾶν δεινὰ τλασᾶν, δεινὰ δ' εὑρουσᾶν πρὸς αὐθαίμων πάθη.
ἀντ. ὦ Ζεῦ πάνταρχε θεῶν,
παντόπτα, πόροις, γᾶς τᾶσδε δαμούχοις u. s. w.

‿‿ ⊥ ‿‿ ⊥ ‿‿ ⊥
⊥ ⊥ ⊥ ‿ ⊥ _ | ⊥ ‿ ⊥ ⊥ ⊥
_ ⊥ ‿ ⊥ _ ⊥ ‿ ⊥ _ | ⊥ ‿ ⊥ _ ⊥ ‿ ⊥

V. 2 ist wie v. 3 eine Octapodie mit der bei Sophokles so häufigen inlautenden Katalexis.

7) Als eine Eigenthümlichkeit des Euripides ist endlich noch die Verbindung des logaödischen mit anderen Rhythmen und die dadurch entstehende rhythmische Metabole zu bemerken. Doch stehen die hierher gehörigen Beispiele sehr vereinzelt; ionische Reihen sind Hercul. fur. 679—681 eingemischt, baccheische Dimeter (im päonischen Rhythmus) Hiket. 991. 1102.

Anhang.

Die fünf- und sechszeitigen Metra.

§ 63.

Päonen und Dochmien.

Die einzelnen Tactformen des im Verhältnisse zu den 3- und 4-zeitigen Metren nur selten angewandten 5-zeitigen oder päonischen Metrums sind Bd. I § 56 im Anschlusse an das kleine päonische Musikstück, welches uns Auonym. de mus. § 101 überliefert ist, ausführlich besprochen worden. Je 2 fünfzeitige Einzeltacte desselben bilden eine einheitliche dipodische Reihe, es ist dem musikalischen Bau gemäss nicht möglich, dort vier Einzeltacte zu einer tetrapodischen Reihe zu verbinden — eine volle Bestätigung der Lehre des Aristoxenus, dass päonische Tetrapodieen als einheitliche rhythmische Reihen nicht vorkommen, sondern jedesmal in zwei dipodische Reihen zu zerlegen sind.

Ohne Zweifel bildet hiernach die zehnzeitige Dipodie die vulgärste Form des päonischen Rhythmus. Nach der schätzbaren Angabe der „χωρίζοντες“, welche Aristides in seine Rhythmik p. 41. 42 Meib. aufgenommen hat, ist bei einer zehnzeitigen Reihe eine vierfache rhythmische Gliederung möglich, doch sind diese vier Gliederungen nach älterer Aristoxenischer Weise auf folgende drei zu reduciren:

1) Die 10 χρόνοι πρῶτοι zerlegen sich dem Rhythmus nach in 4 und 6

´ — | ″ ‥

Dies ist der sog. **Päon epibatus** ($\frac{5}{4}$-Tact), welcher in der hieratischen Auletik und Aulodik des Olympus angewandt wurde, in der uns erhaltenen Poesie aber nicht mehr nachzuweisen ist. Die Theorie desselben ist Bd. I S. 653 ff. ausführlich erörtert.

2) Die 10 χρόνοι πρῶτοι zerlegen sich in 5 + 5:

˝◡◡ ◡ ◡◡ | ´◡◡ ◡ ◡◡

Dies ist die mit dem **schweren Tacttheile anlautende päonische Dipodie**, wie sie in jenem päonischen Rhythmus beim Anonymus § 101 vorkommt. Nach den „χωρίζοντες“ des Aristides ist hier ein Unterschied zu machen, je nachdem der einzelne 5-zeitige Tact aus 3 Silben (_⏑_) oder aus 4 oder 5 Silben (_⏑⏑⏑, ⏑⏑⏑_, ⏑⏑⏑⏑⏑) besteht, denn nur im ersteren Falle wird der Tact als ein einfacher, im zweiten aber als ein in einen 3-zeitigen und 2-zeitigen Tact zu zerlegender zusammengesetzter Tact aufgefasst. Nach der jedenfalls vorzuziehenden Theorie des Aristoxenus ist aber auch der 4- und 5-silbige Päon so gut wie der 3-silbige ein einfacher unzusammengesetzter Tact.

3) Die 10 χρόνοι πρῶτοι bilden eine mit der **Anakrusis anlautende päonische Dipodie**, entweder

a. ⏓ ″ ⏑ _ ⊥ _
μικρόν γε κινοῦμεν Pax 490.
κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει Lysistr. 787

oder

b. ⏓ ″ _ ⏑ ⊥ _
τί ῥέξεις; προδώσεις; Sept. 105.
νύξ· ἀπὸ γάρ με τιμᾶν Eum. 881.

Die einsilbige Anakrusis kann sowohl eine Kürze wie eine (irrationale) Länge sein; die inlautende zweizeitige Länge verstattet Auflösung (τοῖς ὄρεσιν, — ἀπὸ γάρ με). Für die Form *a* überliefert die metrische Tradition keine Nomenclatur — wir können sie nicht anders als die anakrusisch-päonische Dipodie bezeichnen. Die Form *b* führt in dem Systeme Heliodors und Hephästions den Namen „δίμετρον βακχειακόν“, den die Neueren beibehalten haben, obwohl er sehr späten Ursprungs ist, wie Bd. I S. 112 ff. nachgewiesen ist. Sondern wir die Anakrusis ab, so ergeben sich sowohl für *a* wie für *b* fünfzeitige Tacte:

a. ⏓ | ″ ⏑ _ | ⊥ _
b. ⏓ | ″ _ ⏑ | ⊥ _

Es ist eine Mangelhaftigkeit der antiken rhythmischen Theorie, dass sie den anlautenden leichten Tacttheil jedesmal mit dem folgenden schweren Tacttheile verbindet, sie muss deshalb sowohl die Form *a* wie die Form *b* in je einen 3-zeitigen Iambus und einen 7-zeitigen ἐπίτριτος und den letzteren wiederum in ein 3-zeitiges und ein 4-zeitiges rhythmisches Glied zerlegen, wie dies Aristides a. a. O. folgendermassen angibt: εἰ μερίσαιμι τὸν δεκάσημον ἀριθμὸν εἰς τριάδα καὶ ἑπτάδα, οὐκ ἔσται λόγος τῶν

ἀριθμῶν ῥυθμικός· μερίζω τὸν ζ΄ εἰς τρία καὶ τέσσαρα καὶ σώζεται λόγος ἐπίτριτος, ἐξ οὗ φημι συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον.

a. ⏓ ″ ⏑ – ⏗ –
b. ⏓ ″ | – ⏑ | ⏗ –
3 | 3 4
ἐπίτριτος.

Anders kann hier auch die Aristoxenische Theorie nicht gegliedert haben, so wenig diese Auffassung auch mit der modernen übereinstimmt.

Ausser den dipodischen Reihen hat die antike Rhythmopöie auch selbstständige päonische Monopodieen, sowie auch Tripodieen und Pentapodieen gebildet, — einheitlicher tetrapodischer Reihen aber hat sie sich enthalten.

Ueber den akatalektischen und katalektischen Auslaut der päonischen Reihen s. § 16 u. 17.

Ihrem Gebrauche nach sind die Päonen ursprünglich das Maass für die Hyporchemata, die heiteren Tanzlieder des Apollocultes*). Dem hyporchematischen Charakter entsprechend sind die Päonen ein noch bewegterer und rascherer Rhythmus als die Trochäen (Aristid. 98 Meib.), sie sind enthusiastisch wie die Ionici, aber nicht weich und schmachtend, sondern voll gesunder und feuriger Kraft und Energie wie die Iamben. Von dem Gebrauche in den dem Apollo Paian geheiligten Tänzen heissen sie παίωνες, nach der frühesten Pflegstätte des Hyporchema's, der Insel Kreta, werden sie κρητικοί genannt. Eine Unterart des Hyporchema's war die Pyrrhiche, die sich ebenfalls in Kreta am frühesten entwickelte; auch hier waren die Päonen das übliche Maass, weshalb der Ursprung desselben auch auf die pyrrhichistischen Kureten und Korybanten zurückgeführt wird**). Jahrhunderte schon mochten päonische Lieder und Tänze auf Kreta gebräuchlich gewesen sein, ehe sie sich zu einer vollendeteren Kunstform erhoben. Diese Stellung erhielten sie erst durch den Begründer der zweiten musischen Katastasis zu Sparta, den kretischen Sänger und Sühnpriester Thaletas, welcher na-

*) Mar. Vict. 2486. Keil anal. gramm. 7, 21. Schol. Pyth. 2, 127. Athen. 5, 181 b.

**) Schol. Pyth. l. l. Schol. Nub. 651. Suid. κατ' ἐνόπλιον. Draco 139. Diomed. 475. Plotius 2625 Terent. Maur. 1436.

mentlich für die Pyrrhiche päonische Hyporchemata dichtete und deshalb der Erfinder der Päonen genannt wird (schol. Pyth. 2, 127. Strab. 10, 730). In Sparta, wo Thaletas eine Hauptstätte seiner musischen Wirksamkeit fand, erhielten die Hyporchemata und pyrrhichistischen Tanzlieder eine sorgfältige Pflege, besonders durch Xenodamos von Kythere (Athen. 1, 15 d. Plutarch. Mus. 10) und durch Alkman. Unter den Fragmenten des letzteren sind noch 2 päonische Verse erhalten, deren erotischer Inhalt völlig zu dem spielenden Tone des Hyporchema's passt, fr. 29:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ | ἔστι, μάργος δ' Ἔρος | οἷα παῖς παίσδει.

In diesem ganzen Gedichte kam nach Hephaest. 43 keine Auflösung vor. Ebenso war auch in päonischen Hyporchemen des Bacchylides die Auflösung ausgeschlossen (fr. 31) oder nur selten zugelassen (fr. 23). Im übrigen ist uns die Composition der päonischen Hyporchemata völlig unbekannt.

Von dem Hyporchema aus gehen die Päonen in die Chorlieder der Komödie über. Der rasche und stürmische Gang der Päonen, ihr feuriges fast ungestümes Ethos machte sie für den trygodischen Chor vor allen übrigen Rhythmen im höchsten Grade geeignet; ohnehin stand der Kordax mit dem systaltischen Hyporchema bei der hier vorwaltenden lebhaften Mimetik und leisen komischen Färbung in einer inneren Verwandtschaft, wenngleich er demselben an sittlichem Adel und Grazie nachstand. Die Komödie hat sich in der That den Rhythmus des Thaletas fast in derselben Weise wie die Metra des Archilochus zu eigen gemacht, aber auch zugleich in einer eigenthümlichen Weise umgebildet, um ihn den rein komischen Zwecken dienstbar zu machen. Die päonische Tactform erscheint am häufigsten in der aufgelösten Form des παίων πρῶτος, während im Hyporchema, soviel uns bekannt ist, die Cretici vorwalten. Antistrophische Responsion des ersten Päon und Creticus findet statt Acharn. 218 u. 233, 290. 291. 295 u. 339. 340. 342; der vierte Päon respondirt mit dem ersten Päon Acharn. 301 u. 346, Vesp. 339 u. 370, mit dem Creticus Pax 359. 398. 599, Av. 1065. Die Composition ist fast durchgängig hypermetrisch. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass im Schlusse der Strophe der vorletzte Tact gewöhnlich ein Creticus ist.

Bisweilen lässt Aristophanes den Päon oder Creticus antistrophisch mit einem Ditrochäus respondiren:

Vesp. 410 καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἥκειν | ὡς ἐπ' ἄνδρα μισόπολιν | ὄντα κἀπολούμενον,

Vesp. 467 οὔτε τιν' ἔχων πρόφασιν | οὔτε λόγον εὐτράπελον, | αὐτὸς ἄρχων μόνος.

Vesp. 417. 472. Pax 350. 388. 351. 390. Lysistr. 785. 809. 788. 811. Die Versuche, durch Textveränderung eine strenge Responsion herzustellen, scheinen verfehlt; der Ditrochäus ist vielmehr rhythmisch ein fünfzeitiger Tact und wir haben hier eine dem Polyschematismus der Logaöden und Choriamben durchaus analoge Erscheinung. Auch an einigen anderen Stellen der päonischen Strophen haben wir dieselbe Messung des Ditrochäus anzunehmen, obgleich sie sich hier nicht durch die Responsion nachweisen lässt: Equit. 618. 685. Vesp. 1062 ff.

Hiermit ist aber keineswegs gesagt, dass ein jeder den päonischen Strophen zugemischter Ditrochäus fünfzeitig ist. Es ist vielmehr ein Grundgesetz in der Bildung dieser Strophen bei Aristophanes, dass f ü n f z e i t i g e p ä o n i s c h e T a c t e m i t d r e i z e i t i g e n T a c t e n wechseln, indem sich zu den päonischen Dimetren trochäische Dimetra oder Hypermetra mit vorwiegend irrationaler ἄρσις hinzugesellen. Nur eine einzige Strophe ist ganz in Päonen gehalten, Acharn. 665, in allen übrigen tritt jener Rhythmenwechsel ein. Lysistr. 1043:

οὐ παρασκευαζόμεσθα | τῶν πολιτῶν οὐδέν', ὦνδρες, | φλαῦρον εἰπεῖν οὐδὲ ἕν·
ἀλλὰ πολὺ τοὔμπαλιν | πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν
καὶ δρᾶν· ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ | καὶ τὰ παρακείμενα.
ἀλλ' ἐπαγγελλέτω | πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνή,
εἴ τις ἀργυρίδιον δεῖται λαβεῖν, μνᾶς ἢ δύ' ἢ τρεῖς· | ὡς πλέω 'στίν, ἄχομεν βαλλάντια.
κἂν ποτ' εἰρήνη φανῇ,
ὅστις ἂν νυνὶ δανείσηται παρ' ἡμῶν, | ἂν λάβῃ μηκέτ' ἀποδῷ. ‖

Auf ein troch. Hypermetron von 3 Reihen folgen drei päonische Verse von je zwei Dimetra, der zweite (v. 3) mit einer Anakrusis. Daran reihen sich zwei troch. Hypermetra (von $3\frac{1}{2}$ und $2\frac{1}{2}$ Dimetra) mit einem dazwischen stehenden katal. Dimetron. Aehnlich ist Equit. 616, Pax 345. 1127 (mit drei anakrus. päonischen Dimetra), Vesp. 405. 1060, Lysistr. 614 gebildet. Vesp. 333 enthält unter den troch. Hypermetra nur 1 päonisches Dimetron. In anderen Strophen herrschen die Päonen vor: Acharn. 971 und Vesp. 1275 werden von 1, Equit. 303 von 2 troch. Tetrametra geschlossen, Acharn. 204 von 4 troch. Tetram. eingeleitet. Lysistr. 1014 folgen 22 Verse stichisch auf einander, wovon ein jeder aus einem troch. und päonischen Dimetron besteht, 7 reine troch. Tetrametra bilden den Schluss. Es ist leicht zu bemerken, wie der Wechsel

der Tacte mit dem Wechsel der Stimmung in diesen bewegten auf die Mimesis berechneten Strophen des Kordax Hand in Hand geht: in den päonischen Tacten culminirt die Erregtheit und Heftigkeit, die trochäischen dagegen zeigen bei aller Raschheit eine leidenschaftslosere und ruhigere Bewegung; dies tritt namentlich in Strophen wie Ach. 284 hervor, wo der Chorgesang durch ruhigere Zwischenverse des Schauspielers unterbrochen wird.

Eine weitere Eigenthümlichkeit der päonisch-trochäischen Strophen bildet der anlautende Spondeus, der bei einem folgenden sechszeitigen Ditrochäus als sechszeitiger Spondeus (⏗ ⏗), bei einem folgenden fünfzeitigen Päon oder ditrochäischen Creticus als fünfzeitiger Spondeus (⏗ –), also analog der päonischen Katalexis zu messen ist. Lysistr. 781:

μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὅν ποτ' ἤκους' | αὐτὸς ἔτι παῖς ὤν.
οὕτως ἦν νεανίςκος Μελανίων τις, ὅς
φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,
κἀν τοῖς ὄρεςιν ᾤκει· | κᾆτ' ἐλαγοθήρει
5 πλεξάμενος ἄρκυς, | καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν | οἴκαδ' ὑπὸ μίςους.
οὕτω τὰς γυναῖκας
ἐβδελύχθη κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἧττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ ςώφρονες.

⏗ ⏗ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑⏑ ⏗ –
⏗ – – ⏑ ⏓⏑ | – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
– – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ | – ⏑ – Λ
– – ⏑ ⏑⏑ ⏗ – | – ⏑ ⏑⏑ ⏗ –
5 –́ ⏑ ⏑⏑ ⏗ – | – ⏑ ⏑⏑ ⏗ ⏒
–́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ | –́ ⏑ ⏑⏑ ⏗ –
⏗́ ⏗ – ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
–́ ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ –

Ausserdem erscheinen gedehnte Spondeen vor einem trochäischen Dimetron Lysistr. 659 und vor einem trochäischen Hypermetron Lysistr. 660. 666, Aristoph. Gerytades fr. 17.

Neben den päonisch-trochäischen stehen die päonisch-anapästischen Strophen, in denen eine Metabole von ῥυθμοὶ παιωνικοί und δακτυλικοί stattfindet. Der Gebrauch und die Bildung dieser Strophen ist unter den Anapästen der Komödie behandelt. In den päonisch-trochäischen Strophen werden die anapästischen und dactylischen Reihen nur selten zugelassen, wir finden eine anapästische Pentapodie Acharn. 366 und ein dactylisches Tetrametron Equit. 328.

Endlich haben wir als eine Eigenthümlichkeit der Aristo-

phaneischen Päonen den antistrophischen Wechsel des päonischen Dimetrons mit einem dochmischen Dimetron hinzustellen, eine Freiheit, die sich darans erklärt, dass auch die Dochmien dem päonischen Rhythmengeschlechte angehören. Av. 333 und 349.

Vesp. 418 ὦ πόλι καὶ Θεώ|ρου θεοσεχθρία und 476 καὶ ξυνὼν Βρασίδᾳ καὶ φορῶν κράσπεδα.

Einen ähnlichen Tactwechsel zeigt das päonisch-logaödische Maass, welches bei Pindar Dithyr. fr. 54, Ol. 2 und in einem Dionysosliede der Euripideischen Bacchen v. 135 vorkommt. Zu den Päonen gesellen sich hier ausser Trochäen und Iamben noch die diesen letzteren im Rhythmus gleichstehenden kyklischen Tacte hinzu. So sind bei Euripides mehrmals 2 erste Päonen und 2 kyklische Dactylen zu einer Reihe verbunden, v. 157:

εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν | ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος ἱερὸς ἱερὰ
παίγματα βρέμῃ, σύνοχα φοιτάσιν (φοιτάσιν).

Ol. 2 erscheint ein Dactylus in der Str. blos in der Schlussreihe, in der ἐπῳδ. blos in der Anfangsreihe, häufiger ist er in dem Pindarischen Dithyramb. Zu demselben Metrum ist wahrscheinlich auch der Schluss von Ol. 1 zu rechnen; die geringe Zahl der Beispiele aber gibt uns keinen sicheren Blick in die metrische Theorie dieser Strophen.

Endlich haben die Päonen auch im monodischen Gesange des Nomos und des Drama's eine Stelle. Nach Plut. Mus. 10 soll schon Olympus in seinen aulodischen Nomen Päonen gebraucht haben, doch sind dies wahrscheinlich nicht die fünfzeitigen παίωνες διάγυιοι, sondern die zehnzeitigen παίωνες ἐπιβατοί, in welchen 5 Längen zu einem $\frac{1}{4}$-Tacte vereint waren. Wie die Päonen in dem späteren Nomeustile angewandt wurden, davon gibt uns die Monodie des Epops Av. 227, welche augenscheinlich eine Nachahmung eines aulodischen Nomos ist, ein klares Bild. Päonen finden sich hier 243—249 und in den 3 Schlussreihen, meist in der Form von Cretici und vierten Päonen, v. 242 und 260 sind beide Längen aufgelöst: τριοτὸ τριο|τὸ τοτοβρίξ und τοροτοροτο|ροτοροτίξ. In den Partieen der Tragödie, die sich im Metrum dem Nomos anschliessen, sind abgesehen von den Dochmien die Päonen nur selten angewandt,

Aesch. Suppl. 419 und Eurip. Orest. 1415, wo sich ebenfalls wenig aufgelöste Päonen finden.

Die Dochmien.

Eine eigenthümliche, erst innerhalb der tragischen Metropôle aufgekommene Gestaltung des päonischen Rhythmus ist der ῥυθμὸς (ποὺς?) δόχμιος

⏑ – – ⏑ –.

Die Heliodoreisch-Hephästioneische Metrik, welche die in der früheren metrischen Theorie aufgestellten μέτρα πρωτότυπα noch durch das ἀντισπαστικόν vermehrt hatte, definirt denselben als hyperkatalektischen (d. i. um eine Silbe erweiterten) Antispast Hephaest. 33; schol. Heph. 185, Etym. magn. s. v. δοχμιακός, Tricha 286, Plotius 2657, Mar. Vict. 2534, Caesius Bassus 2667, — sie nimmt damit auf die rhythmische Natur ebensowenig Rücksicht, wie wenn sie das Glykoneion als ἀντισπαστικόν bezeichnet. Eine ältere metrische Theorie finden wir Quintil. instit. 9, 4, 47; Aristid. p. 39 Meib., schol. Heph. und etym. magn. l. l., schol. Aeschyl. Sept. 103. 128. Ihr zu Folge ist der Dochmius ein 8-zeitiger Rhythmus, welcher aus einem 3-zeitigen Iambus und 5-zeitigen Päon oder auch aus einem 5-zeitigen Bacchius und 3-zeitigen Iambus (Quintil. l. l.) besteht:

8: ⏑ – (3) | – ⏑ – (5) oder 8: ⏑ – – (5) ⏑ – (3)

Ich habe früher (und auch noch im ersten Bande dieses Buches) kein Bedenken getragen, dieser Ueberlieferung zu folgen und demnach in dem Dochmius einen tactwechselnden Rhythmus erblickt, in welchem fortwährend aus dem fünfzeitigen in den dreizeitigen Tact übergegangen wird. Aber es widerspricht dieser Auffassung die Lehre des Aristoxenus, welche für uns die absolut maassgebende Auctorität in rhythmischen Dingen sein muss. Derselbe stellt in seinen rhythmischen Fragmenten p. 302 Mor. eine Scala aller derjenigen Einzeltacte und Reihen auf, welche eine fortlaufende Rhythmopöie zulassen (d. i. in einer rhythmischen Composition mehrmals continuirlich hinter einander wiederholt werden können). Hier heisst es, dass die achtzeitigen rhythmischen Megethe die dactylische Gliederung 4 + 4 haben, denn alle anderen Gliederungen, welche bei einem acht-

zeitigen Megethos vorkommen können (nämlich 1 + 7, 2 + 6, 3 + 5 oder umgekehrt 5 + 3, 6 + 2, 7 + 1) seien arrhythmisch. Der Schluss dieser Stelle („οἱ ἐν ὀκτασήμῳ μεγέθει· ἔσονται δ' οὗτοι δεκτυλικοὶ τῷ γένει, ἐπειδήπερ") ist uns zwar nicht erhalten, aber das Vorausgehende lässt nicht den mindesten Zweifel, dass die hier gegebene Restitution völlig richtig und dass mithin ein 8-zeitiges in 3 + 5 oder 5 + 3 gegliedertes Megethos nach Aristoxenus in der fortlaufenden Rhythmopöie nicht vorkommt. Der Dochmius ⏑ – – ⏑ – ist nun aber ein Maass, welches für fortlaufende Rhythmopöie von Aeschylus und den übrigen Tragikern mit grosser Vorliebe verwandt und zu langen Hypermetra continuirlich hinter einander wiederholt wird — da Aristoxenus mit der Aeschyleischen Compositionsmanier wohl bekannt ist (Plut. Mus. 20. 21), so müssen wir nothwendig annehmen, dass die Dochmien auf der griechischen Bühne nach einem anderen Rhythmus als demjenigen vorgetragen wurden, welchen ihnen jene späteren Berichterstatter (Quintilian u. s. w.) vindiciren. Die Dochmien sind häufig genug mit bakcheischen Dimetern gemischt und können, wenn wir uns an Aristoxenus halten, schwerlich etwas anderes als katalektische bakcheische Dimeter gewesen sein:

⏑ – –, ⏑ – – Dimetron akatalekton
⏑ – –, ⏑ – ⩘ Dimetron katalektikon (Dochmius).

Am Ende eines Dochmius haben wir daher eine zweizeitige Pause anzunehmen. Ist die letzte Länge in eine Doppelkürze aufgelöst, so ist dies ebenso zu beurtheilen, wie wenn bei Pindar oder Euripides eine Auflösung am Schlusse des Glykoneions u. s. w. vorkommt (vgl. § 61. 62).

Die Dochmien haben ihre eigentliche Stellung in den Monodieen der Tragödie, wo die Leidenschaft des Schmerzes, der Angst und Verzweiflung auf das Acusserste gesteigert ist. In den Aeschyleischen Tragödien sind die Dochmien fast das ausschliessliche Monodieenmaass, aber sie werden hier mit Ausnahme der dochmischen Monodie der Io im Prometheus von den einzelnen Choreuten vorgetragen oder unter die Choreuten und eine Bühnenperson vertheilt. Bei Sophokles und Euripides gehören sie vorzugsweise den eigentlichen Monodieen der Scene an; die grösste Kunst in ihrem Gebrauche zeigt Sophokles, der dem Euripides gegenüber die allzugrosse Freiheit meist durch Anwendung

Cl.	Form	Δόχμιοι κριτικοί.	Δόχμιοι πρωτάλογοι.	Δόχμιοι μεcάλογοι.	Δόχμιοι ἀμφάλογοι.
I.	1.	⏑ –́ – ⏑ –́ φίλοι ναυβάται.	– –́ – ⏑ –́ ἐν γᾷ τᾷδε φεῦ.	⏑ –́ – – –́ τί μ' οὐκ ἀνταίαν.	– –́ – – –́ ἢ δούλα δούλας.
II.	2.	⏑ ⏑́⏑ – ⏑ –́ μόνοι ἐμῶν φίλων.	– ⏑́⏑ – ⏑ –́ ὠμοδακὴς c' ἄγαν.	⏑ ⏑́⏑ – – –́ ὀλέθρι' αἰκίζει.	– ⏑́⏑ – – –́ πλαζόμενον λεύccων.
III.	3.	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ μινυρὰ θρεομένας.	– ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ μητ' ἐπὶ βαρυαχεῖ.	• ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ – –́ κακόποτμον ἀραίαν.	• – ⏑́⏑ ⏑⏑ – –́ ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.
	4.	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ἐπιπλόμενον ἄφατον.	– ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ τὰc πάροc ἔτι χάριτοc.	• ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ – ⏑́⏑ γένοc ἄγονον αὐτίκα.	– ⏑́⏑ ⏑⏑ –́ ⏑́⏑ ?
	5.	⏑ ⏑́⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ἔκανον ὦ μέλεοc.	– ⏑́⏑ – ⏑ ⏑́⏑ τὸν καταρατότατον.	• ⏑ ⏑́⏑ – – ⏑́⏑ ὅτε τε cύριγγεc ἐ-	– ⏑́⏑ – – ⏑́⏑ ?
IV.	6.	⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ –́ τίc ἂν φιλοπόνων.	– –́ ⏑⏑ ⏑ –́ εἴθ' αἰθέροc ἄνω.	⏑ –́ ⏑⏑ – –́ ?	– –́ ⏑⏑ – –́ ?
	7.	⏑ –́ – ⏑ ⏑́⏑ λεόντων ἔφεδρε.	– –́ – ⏑ ⏑́⏑ τοὐμὸν τίc. τίc ἐλα-	⏑ –́ – – ⏑́⏑ τί δ' ἢ τοῦ χαλκεο-	– –́ – – ⏑́⏑ ?
	8.	• ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ θεὸc τότ' ἄρα τότε.	– –́ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ?	⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ?	– –́ ⏑⏑ – ⏑́⏑ ἢ τᾷ Λακεδαιμονι-

antistrophischer Bildung zügelt und überhaupt in der Zulassung der Dochmien sparsamer ist, indem er sie stets auf die eigentliche Katastrophe der Handlung aufspart. Die Komiker bedienen sich der Dochmien nur bei tragischen Parodieen. Selten sind die Fälle, wo die Dochmien nicht das Maass der Klage, sondern der aufgeregten Freude sind, wie in dem frohen Jubelliede auf Argos Supplic. 656 und in dem Triumphgesange über den Tod des Aegisthos Choeph. 935. — Was den Vortrag der Dochmien anbetrifft, so hat sich die Ansicht grosse Geltung verschafft, dass derselbe in der παρακαταλογή bestände. Hiervon kann aber gar keine Rede sein. Die Parakataloge bezieht sich auf den melodramatischen Vortrag, namentlich der iambischen Trimeter (s. oben), die Dochmien aber waren nicht melodramatisch, sondern recht eigentlich melisch, wie uns für die dochmischen Partieen Orest. 140 u. Bacch. 1169 durch Dionys. comp. verb. 22 und Plutarch. Crassus 33 ausdrücklich bezeugt ist.

Dem leidenschaftlichen Charakter des Dochmius entspricht es, dass jede Länge desselben aufgelöst, jede Kürze zur irrationalen Zeitgrösse verlängert werden kann. Durch die **Beschaffenheit der Arsen** wird hiernach eine vierfache Art des Dochmius bedingt, nämlich der rationale Dochmius mit kurzen Arsen, δόχμιος κριτικός, und drei irrationale Dochmien mit einer oder zwei langen Arsen, δόχμιοι ἄλογοι; nach der Stellung und Zahl der Thesen bezeichnen wir die letzteren als πρωτάλογος > –́ – ⏑ –, μεσάλογος ⏑ –́ – > – und ἀμφάλογος oder παντάλογος > –́ – > –. Unter diesen vier Arten sind die κριτικοί am häufigsten, unter den irrationalen die πρωτάλογοι. Die μεσάλογοι und ἀμφάλογοι können, weil ihre vorletzte Silbe lang ist, nicht auf ein einsilbiges Wort ausgehn, und wenn am Ende des Verses oder Hypermetrons ihre Schlussthesis verkürzt wird, so kann dies nur eine consonantisch geschlossene, keine offene Silbe sein. Durch die **Beschaffenheit der Thesen** entstehen acht verschiedene Formen des Dochmius: die nicht aufgelöste Grundform und sieben aufgelöste Formen. Da eine jede dieser acht Formen nach der Beschaffenheit der Arsen als κριτικός, πρωτάλογος, μεσάλογος und ἀμφάλογος erscheinen kann, so ergeben sich im ganzen die von Seidler de versib. dochmiac. aufgestellten 32 metrischen Schemata des Dochmius, von denen aber nicht alle durch gesicherte Beispiele nachzuweisen sind. Wie in den iambischen und trochäischen Dipodieen wird die erste Thesis, auf der der

Haupticus ruht, am leichtesten aufgelöst; die zweite und dritte am häufigsten dann, wenn zugleich die Auflösung der ersten Thesis statt findet. Wir theilen die Schemata des Dochmius nach der Häufigkeit des Gebrauches in 4 Klassen: die erste Klasse umfasst die unaufgelösten, die zweite die in der ersten Thesis aufgelösten Dochmien; zu der dritten gehören alle diejenigen, welche neben der ersten auch noch eine zweite oder dritte Thesis aufgelöst haben; die vierte Klasse, die seltenste von allen, umfasst die Dochmien, welche nicht die erste, sondern die übrigen Thesen auflösen.

I. So häufig in der unaufgelösten Grundform die rationale Bildung ist, so selten sind die irrationalen:

a b c d

1. ⏑ –́ – ⏑ –   – –́ – ⏑ –   ⏑ –́ – – –   – –́ – – –

Bei Aeschylus findet sich der πρωτάλογος (b) bloss Eum 781 ἐν γᾷ τᾷδε φεῦ; der μεϲάλογοϲ (c) Pers. 658 βαλὴν ἀρχαῖοϲ; Eum. 266; der ἀμφάλογοϲ vielleicht Prometh. 692. Häufiger gebraucht Sophokles den πρωτάλογοϲ Oed. Col. 836, Antig. 1275. 1276. 1311. 1317. 1321, fast überall in antistrophischer Responsion mit dem κριτικόϲ; die beiden anderen irrationalen Formen Ant. 1307 τί μ' οὐκ ἀνταίαν, 1341. Philoct. 395. Oed. Col. 1563 (?); Phil. 510 ἔχθειϲ 'Ατρεῖδαϲ. Erst Euripides lässt die irrationalen Silben in grösserem Umfange zu; ἀμφάλογοι finden sich Androm. 860 ἢ δαύλα δούλαϲ; Bacch. 1005 u. 985. 1160. Helen. 676. 685. Heracl. fur. 917 1061. Hippolyt. 814. Hecub. 1058. 1060. 1061. 183. 191. 194 (die letzten drei in Klaganapästen, s. oben); noch zahlreicher sind bei ihm die unaufgelösten πρωτάλογοι und μεϲάλογοι vertreten.

II. Unter den Dochmien mit aufgelöster erster Thesis

a b c d

2. ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ –   – ⏑́⏑ – ⏑ –   ⏑ –́ – – –   – –́ – – –

steht der κριτικόϲ (a) und πρωτάλογοϲ (b) der Grundform völlig coordinirt, namentlich ist der letztere für ganze Strophen oft durchgängig gewahrt. Sept. 692:

ὠμοδακήϲ ϲ' ἄγαν | ἵμεροϲ ἐξοτρύνει πικρόκαρπον ἀνδροκταϲίαν τελεῖν | αἵματοϲ οὐ θεμιϲτοῦ.

Beide respondiren unter sich und mit der rationalen Grundform ganz normal. — Auch der μεϲάλογοϲ (c) und ἀμφάλογοϲ (d) sind viel häufiger als die entsprechenden unaufgelösten Bildungen und namentlich bei Euripides sehr beliebte Elemente, während sie bei Aeschylus und Sophokles nur als Nebenformen gelten; in der antistrophischen Responsion können sie sowohl mit einander

als mit den beiden anderen Dochmien dieser Klasse wechseln; die Textveränderungen, durch die man eine genaue metrische Responsion herbeizuführen suchte, sind durchaus unberechtigt; selten aber ist die Responsion mit einem Dochmius der ersten Klasse. Phil. 395 πότνι' ἀπηυδώμαν u. 511 ἔχθεις Ἀτρείδας, Trach. 1041 ὦ Διὸς αὐθαίμων u. 1023 ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ.

Die Beispiele bei Aeschylus und Sophokles sind: Sept. 114 δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν; 705 -στακεν· ἐπεὶ δαίμων u. 698 -νου. κακὸς οὐ κεκλῄ-; 566 ἀνοσίων ἀνδρῶν u. 629 ἐπιμόλους· πύργων; Agam. 1128 ἐν ἐνύδρῳ τεύχει (nicht κύτει) und 1107 ἀκόρετος γένει; Choeph. 936 βαρύδικος ποινά u. 946 δολιόφρων ποινά; Eum. 157 μεσολαβεῖ κέντρῳ u. 164 φονολιβῆ θρόνον (nicht θρόμβον). Aiax 886 πλαζόμενον λεύσσων; 908 ὤμοι ἐμᾶς ἄτας, | οἷος ἄρ' αἱμάχθης; 420 εὔφρονες Ἀργείοις u. 402 ὀλέθρι' αἰκίζει; Electr. 864 ἄσκοπος ἁ λώβα u. 853 εἴδομεν ἃ θροεῖς (nicht θρηνεῖς); Trach. 1024 ἰὼ ἰὼ δαῖμον; 1041; Oed. Col. 1491 ἰὼ ἰὼ παῖ, βᾶ- u. 1477 ἔα ἔα, ἰδού; 1480 ἵλαος, ὦ δαίμων u. 1494 ἐναλίῳ Ποσει-; 1485 Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ; 1568 σῶμά τ' ἀνικάτου (nicht ἀμαχάνου); 1570 φασὶ πολυξέστοις (nicht πολυξένοις); 1575 ἐν καθαρῷ βῆναι u. 1564 καὶ Στύγιον δόμον. Von Aristophanes gehört hierher Thesmoph. 716 ἀθανάτων ἔλθοι | ξὺν ἀδίκοις ἔργοις.

III. Die Dochmien, in welchen **ausser der ersten Thesis auch noch die zweite oder die dritte oder die zweite und dritte Thesis zugleich aufgelöst sind**, sind in der rationalen Bildung nach den Dochmien der ersten und zweiten Klasse die häufigsten, während sie in der irrationalen Bildung nur sehr vereinzelt vorkommen.

	a	b	c	d
3.	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –	– ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ – –	– ⏑́⏑ ⏑⏑ – –
4.	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	– ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ – ⏑⏑	(– ⏑́⏑ ⏑⏑ – ⏑⏑)
5.	⏑ ⏑́⏑ – ⏑ ⏑⏑	– ⏑́⏑ – ⏑ ⏑⏑	⏑ ⏑́⏑ – – ⏑⏑	(– ⏑́⏑ – – ⏑⏑)

Unter den drei **rationalen** Formen (a) ist die dritte (mit aufgelöster erster und zweiter Thesis) bei allen Dramatikern gleich beliebt; antistrophisch kann sie auch mit der vierten oder fünften Form oder mit dem Dochmius der zweiten Klasse wechseln:

Agam. 1166 μινυρὰ θρεομένας u. 1176 γοερὰ θανατοφόρα; Agam. 1429 ἄτιτον ἔτι σὲ χρὴ u. 1410 ἀπέδικες, ἀπέταμες. — Troad. 308 ἄνεχε πάρεχε φῶς u. 325 πάλλε πόδ' αἰθέριον; Orest. 330 ἔλακεν ἔλακε δεξ- u. 346 ἕτερον ἢ τὸν ἀπό. Orest. 319 θίασον ἐλαχετ' ἐν (θίασον ἐλλάχετε unnöthig) u. 335 μέλεον, ᾧ δάκρυα; — Aesch. Suppl. 349 φυγάδα περίδρομον u. 361 μάθε γεραιόφρων; Agam. 1121 ἔδραμε κροκοβαφὴς u. 1132 τίς ἀγαθὰ φάτις; Antig. 1286 -μος ἔτι περιμένει u. 1273 μέγα βάρος μ' ἔχων; Antig. 1322 ἄγετέ μ' ὅτι τάχος u. 1345 λέχρια τἀν χεροῖν.

Die vierte und fünfte Form, für welche die bei der ersten im ganzen nur selten vorkommende Freiheit der Responsion wenigstens bei Aeschylus ganz gewöhnlich ist, erhalten erst bei Euripides einen weitgreifenden Gebrauch; er liebt sie namentlich am Anfange oder in der Mitte des Hypermetrons, wo die Leidenschaft des monodischen Gesanges am grössten ist, während der Schluss gleichsam vorwaltend zu ruhigeren Formen mit einer oder gar keiner Auflösung herabsinkt:

Hercul. fur. 1192 ἐμὸς ἐμὸς ὅδε γόνος | ὁ πολύπονος, ὃς ἐπὶ | δόρυ γιγαντοφόνον | ἦλθεν σὺν θεοῖσι Φλεγραῖον εἰς | πεδίον ἀσπιστάς.

Iphig. Taur. 868 ὦ μελέα δεινᾶς | τόλμας. δεῖν' ἔτλαν | δεῖν' ἔτλαν, ὤμοι | σύγγονε. παρὰ δ' ὀλίγον | ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν | δαϊχθεὶς χερῶν.

Viel seltener macht Aeschylus und Sophokles von der vierten und in noch geringerem Grade von der fünften Form Gebrauch.

Sept. 204 -κτυπον ὄτοβον ὄτοβον und 212 -σι πίσυνος νιφάδος; Sept. 213 ὅτ' ὀλοᾶς νιφομέ- u. 205 ὅτε τε τύριγγες ἔ-; Agam. 176 u. 1166; Agam. 1410 u. 1429. Oed. R. 661 u. 690 ἄλιον· ἐπεὶ ἄθεος | ἄφιλος ὅτι πύματα; Oed. R. 1314 u. 1322 νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, | ἐπιπλόμενον ἄφατον; Oed. R. 1330 u. 1355 ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα; Electr. 1245 ἀνέφελον ἀπέβαλες u. 1266 τὰς πάρος ἔτι χάριτος; Antig. 1319 ἔκανον, ὦ μέλεος u. 1341 μέλεος, οὐδ' ἔχω; Oed. R. 1340 ἀπάγετ' ἐκτόπιον u. 1360 νῦν δ' ἄθεος μέν εἰμ'. Von den Dochmien des Aristophanes gehört hierher Acharn. 360 ὅ τί ποτ' ὦ σχέτλιε, 362 πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος; Av. 310. 315; Thesmoph 676.

Unter den irrationalen Bildungen dieser Klasse sind schon die πρωτάλογοι sehr sparsam vertreten:

_ ⌣́⌣ ⌣⌣ ⌣ _ Sept. 80 ῥεῖ πολὺς ὅδε λεώς; 157 ποῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάξει θεός; ἐὲ ἐή; Oed. Col. 1561 μήτ' ἐπὶ βαρυαχεῖ u. 1571 φύλακα παρ' Ἀίδᾳ; Phoen. 346 ματέρι μακαρίᾳ; Troad. 265 πρόσπολον ἐτεκόμαν; Troad. 309 λαμπάσι τόδ' ἱερόν u. 326 ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ. — _ ⌣́⌣ ⌣⌣ ⌣ ⌣⌣ Soph. Electr. 1266 τὰς πάρος ἔτι χάριτος, | εἴ σε θεὸς ἐπόρισεν u. 1245 ἀνέφελον ἐπέβαλες | οὔ ποτε καταλύσιμον; Phoen 1515 τοιάδ' ἄχεα φανερά; Arist. Av. 631 ἦν σὺ παρ' ἐμὲ θέμενος. — _ ⌣́⌣ _ ⌣ ⌣⌣ Oed. R. 1345 τὸν καταρατότατον u. 1365 εἰ δέ τι πρεσβύτερον; Troad. 325 πάλλε τόδ' αἰθέριον u. 308 ἄνεχε πάρεχε φῶς; Hippol. 868 τίς σε παναμέριος u. 676 πάρεδρος ἢ ξυνερ-; Hercul. fur. 758 -ων μακάρων κατέβαλ'; Hercul. fur. 1178 ὦ τὸν ἐλαιοφόρον; Hecub. 1067 αἱματόεν βλέφαρον; Bacch. 1062 εἰς γόον, εἰς δάκρυα.

Die μεσάλογοι sind für jede Form nur ein bis drei mal nachzuweisen:

⌣ ⌣́⌣ ⌣⌣ _ _ Hel. 694 κακόποτμον ἀραίαν. — ⌣ ⌣́⌣ ⌣⌣ _ ⌣⌣ Hercul.



fur. 758 ἄφρονα λόγον οὐρανί- u. 745 πάλιν ἔμολεν ἃ πάρος; ib. 888 γένος ἄγονον αὐτίκα. – ⏑ ⏑́⏑ – – ⏑⏑ Sept. 205. ὅτε τε σύριγγες ἑ- (fraglich) u. 213 ὅτ' ὀλοᾶς νιφομέ-; Hercul. fur. 750 τεκόμενος δ' ἔκ (τ)ανε (?).

Der ἀμφάλογος endlich kommt nur in der dritten Form vor:

– ⏑́⏑ ⏑⏑ – – Eum. 876 θυμὸν ἄιε, μᾶτερ; Hippol. 1273 ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον; 1275 πτανὸς ἐφορμάσῃ.

IV. Dochmien, in denen die zweite oder dritte Thesis aufgelöst ist, ohne dass zugleich eine Auflösung der ersten Thesis statt findet:

6. ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ –   – –́ ⏑⏑ ⏑ –   (⏑ –́ ⏑⏑ – –)   (– –́ ⏑⏑ – –)
7. ⏑ –́ – ⏑ ⏑⏑   – –́ – ⏑ ⏑⏑   ⏑ –́ – – ⏑⏑   (– –́ – – ⏑⏑)
8. ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑   (– –́ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑)   (⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑)   – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑

sind nur selten und fast nur als κριτικοί zugelassen, am meisten die 6. Form (mit aufgelöster zweiter Thesis):

Sept. 87 θεαί τ' ὀρόμενον; Sept. 127 σύ τ' ὦ Διογενές; Eum. 791 ἰὼ μεγάλα τοι; Eum. 873 ἄπαντά τε κότον; Pers. 658 βαλὴν ἴθι, ἱκοῦ u. 665 κλύῃς νέα τ' ἄχη; Prometh. 574 τε νῆστιν ἀνὰ τάν; Aiax 879 τίς ἄν φιλοπόνων u. 925 ἔμελλες χρόνῳ; Hippol. 593 τά κρύπτ' ἄρα πέφη-; 840 πόθεν θανάσιμος; 815 πάλαισμα μελέας; Helen. 654 -μονᾶν πλέον ἔχει; Iphig. T. 840 πρόσω τάδ' ἐπέβα; Orest. 158 ὕπνου γλυκυτάταν u. 146 λεπτοῦ δόνακος, ὦ — mit irrationalem Anlaut; Sept. 164 ὄγκα πρό πόλεως (Hermann ὑπέρ); Philoct. 1092 εἴθ' αἰθέρος ἄνω u. 1113 ἰδοῖμαν δέ νιν; Bacch. 982 λευρᾶς ἀπό πέτρας ἢ (hyperkatalektisch); Med. 1252 ἀκτὶς 'Αελίου (?) α. 1262 ἄρα μάταν γένος (nicht μάταν ἄρα); Orest. 146.

Weniger häufig die 7. Form (mit aufgelöster Schlussthesis):

Eum. 790 πολίταις ἔπαθον; Ant. 1320 ἐγώ, φάμ' ἔτυμον u. 1342 ὅπα πρὸς πότερον; Phil. 401 λεόντων ἔφεδρε u. 517 πορεύσαιμ' ἂν ἐς; Bacch. 979 ἀνοιστρήσατέ νιν u. 998 μανείσᾳ πραπίδι; Bacch. 990 λεαίνας δέ τινος u. 1010 τά δ' ἔξω νόμιμα; Ion 715 ἔχουσαι σκόπελον; Ion 767 διανταῖος ἔτυ-; Hippol. 364 τυράννου πάθεα u. 671 τίνας νῦν τέχνας (?); Hippol. 831 πρόσωθεν δέ ποθεν: Iphig. T. 881 πελάσσαι; τόδε σόν; Hercul. fur. 887 ἰώ μοι μέλεος.

Die 8. Form (mit aufgelöster zweiter und dritter Thesis) nur in einem sicheren Beispiele Ant. 1273 θεὸς τότ' ἄρα τότε u. 1296 τίς ἄρα τίς με πότ-. Von den irrationalen Dochmien dieser Klasse lässt sich der πρωτάλογος für die 6. (s. oben) u. 8. Form nachweisen, der μεσάλογος für die 7te, der ἀμφάλογος für die 8te Form: Troad. 247. 271. 256.

Die dochmischen Hypermetra. Die aufeinanderfolgenden Dochmien schliessen sich gewöhnlich ohne Pause d. h. mit Ver-

meidung des Hiatus und der verkürzten Schlussthesis zu längeren Versen und Hypermetra aneinander, vom Dimeter und Trimeter bis zum Heptameter und noch ausgedehnteren Gruppen; die Pause hat erst da, wo auf die Dochmien alloiometrische Elemente folgen, ihre Stelle. Zwischen zwei Dochmien ist Hiatus und Syllaba anceps wie in den anapästischen Hypermetra hauptsächlich nur vor oder nach einer Interjection oder nach einem mit einer Interjection eingeleiteten Ausrufe zugelassen:

Prometh. 575 ὑπνοδόταν νόμον· | ἰὼ ἰὼ πόποι; Eum. 146 δυςαχές, ὦ πόποι, | ἄφερτον κακόν; Eum. 149 ἰὼ παῖ Διός, | ἐπίκλοπος πέλει; Sept. 95 ἰὼ μάκαρες εὔεδροι, | ἀκμάζει βρετέων; Agam. 1125 ἆ ἆ ἰδοὺ ἰδού· | ἄπεχε τῆς βοός; Aiax 394 ἰὼ σκότος, ἐμὸν φάος, | ἔρεβος ὦ φαεν-; Antig. 1287 τίνα θροεῖς λόγον; | αἰαῖ ὀλωλότ' ἄνδρ'. Oed. Col. 1480 ἵλαος, ὦ δαῖμον (δαίμων cod. Med.), | ἵλαος εἴ τι γᾷ. Eur. Electr. 591. νίκαν. ὦ φίλα, ἄνεχε χέρας, ἄνεχε; Hercul fur. 886 τέκν' ἐκπνεύσεται. | ἰώ μοι μέλεος; Phoen. 176 ὦ . . . Σελαναία, χρυσεόκυκλον φέγγος, | ὡς ἀτρεμαῖα κέν'τρα; Phoen. 1288 πότερον αἱμάξει, | ἰώ μοι πόνων: Orest. 146 ὦ φίλα, φώνει μοι | X. ἰδ', ἀτρεμαίαν ὡς; Orest. 1537 ἰὼ ἰὼ τύχα, | ἕτερον εἰς ἀγῶν'; Orest. 317 αἰαῖ, δρομάδες ὦ πτεροφόροι ποτνιάδες θεαί, | ἀβάκχευτον αἵ (die Worte bis θεαί können auch als päonischer Tetrameter mit Anakrusis angesehen werden; dann bedarf der Hiatus keiner Rechtfertigung),

sodann in sehr bewegten Stellen, in welchen ein und dasselbe Wort wiederholt wird:

Antig. 1331 ὕπατος· ἴτω ἴτω, | ὅπως μηκέτ' ἆμαρ ἄλλ' εἰσίδω; Oed. R. 1340 ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστά με, | ἀπάγετ', ὦ φίλοι; Antig. 1323 ἄγετέ μ' ὅτι τάχος, ἄγετέ μ' ἐκποδών; Antig. 1319 ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος; Bacch. 1041 ἔνεπέ μοι, φράσον, τίνι μόρῳ θνήσκει | ἄδικος ἄδικά τ' ἐκπορίζων ἀνήρ; Agam. 1143 ταλαίνας φρεσὶν | Ἴτυν Ἴτυν στένους'; Hippol. 571 τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγον; | ἔνεπε τίς φοβεῖ σε φάμα, γύναι; Orest. 339 κατολοφύρομαι, κατολοφύρομαι. | ὁ μέγας ὄλβος οὐ.

Es kann fraglich erscheinen, ob in diesen beiden Fällen die Pause den Anfang eines neuen Hypermetrons bezeichnet oder nicht; für das letztere sprechen dochmische Verbindungen wie Antig. 1320. 1341:

στρ. ἰὼ πρόσπολοι — ἄγετέ μ' ὅτι τάχος, — ἄγετέ μ' ἐκποδών,
ἀντ. μέλεος, οὐδ' ἔχω — ὅπα πρὸς πότερον ἴδω· πάντα γάρ,

wo nicht nur in der Strophe zwischen drei aufeinander folgenden Dochmien zwei Pausen statt finden, sondern auch der kurzen Schlussthesis des zweiten Dochmius in der Antistrophe eine auf-

gelöste Länge, welche sonst dem Schlusse des Hypermetrous fremd ist, entspricht. In allen anderen Fällen dagegen ist die zwischen zwei Dochmien stattfindende Pause ein Zeichen, dass sie ein dochmisches Hypermetron abschliesst und dass mithin zwei Hypermetra aufeinander folgen, um so mehr als mit diesen Pausen zugleich eine grössere Interpunction oder Personenwechsel verbunden ist:

Sept. 86 κακὸν ἐλεύσατε· ‖ βοᾷ ὑπὲρ τάφρων; Choeph. 935 und 946. 941; Bacch. 978; Hercul. fur. 1054; Phoen. 346, vielleicht auch Orest. 339. — Androm. 859 τίνος ἀγαλμάτων ἱκέτις ὁρμαθῶ — ἢ δούλα δούλας γούνασι προσπέσω; ist der Hiatus durch die Pause, die an dieser Stelle dem Sinne nach in der zweifelnden Rede eintritt, motivirt. — Von dem Hiatus im Auslaute des Dochmius ist der durch das Zusammentreffen eines langen Vocals oder Diphthongen mit einem folgenden Vocale bedingte Hiatus im Inlaute des Dochmius zu scheiden, wie Aiax 900 ἐμοὶ ἐμῶν νόστων; Oed. Col. 1480 ἵλαος, ὦ δαίμων. Für die Dochmien ist dieser inlautende Hiatus auf die aufgelöste erste Thesis beschränkt.

Unter den Cäsuren der Dochmien ist die nach der Schlussthesis am häufigsten; sie findet namentlich nach je zwei Dochmien statt, was darauf hindeutet, dass der dochmische Dimeter eine einheitliche rhythmische Reihe (ποὺς ἑκκαιδεκάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ) bildet; der Trimeter aber übersteigt das Megethos der rhythmischen Reihe und muss deshalb in einen Dimeter und Monometer oder in drei Monometer zerlegt werden. Trifft die Cäsur nicht das Ende des Dochmius, so findet sie vor der Schlusssilbe, Orest. 1362 Πάριν, ὃς ἄγαγ' — Ἑλ|λάδ' εἰς Ἴλιον, Orest. 1361 διὰ τὸν ὀλόμενον — ὀ|λόμενον Ἰδαῖον, oder nach der Anfangssilbe des folgenden Dochmius statt, Prometh. 574 ὑπὸ δὲ κηρόπλα|στος — ὀτοβεῖ δόναξ.

Alloiometrische Reihen. Da in dem Dochmius ein päonischer und diplasischer Tact metabolisch verbunden ist, so kann sich in der dochmischen Strophe eine jede dieser beiden Tactarten auch zu einer selbständigen ametabolischen Reihe ohne Tactwechsel gestalten. Hierauf beruht das Grundgesetz der dochmischen Strophencomposition: zu den dochmischen Versen und Hypermetra gesellen sich diplasische und päonische Reihen gleichsam als die weitere Ausbildung der beiden Bestandtheile des einzelnen Dochmius, und zwar in der anakrusischen Form, als Iamben und Bacchien, da auch der Dochmius anakrusisch beginnt,

seltener in der mit der Thesis anlautenden Form, als Trochäen und eigentliche Päonen.

Die dochmischen Strophen sind so viel wir wissen die einzigen, in welchen die **Bakchien** ihre Stelle haben. Gewöhnlich sind 3 oder 4, bisweilen auch mehrere Bakchien vereint, Katalexis des Schlusstactes ist sehr häufig, auch die Auflösung der Thesen ist gestattet. Der sog. hyperkatalektische Dochmius ist nichts anderes als ein bakchischer Dimeter.

Sept. 105 τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων Ἄρης, τὰν τεὰν γᾶν;
Eum. 881 Νύξ: ἀπὸ γάρ με τιμᾶν δαναιᾶν θεῶν.
Choeph. 152 ἵετε δάκρυ καναχὲς ὀλόμενον.

Unter den nur selten eingemischten eigentlichen **Päonen** finden sich auch durchgängig aufgelöste und katalektische Tacte: Agam. 1142 νόμον ἄνομον, | οἷά τις | ξουθά, cf. Sept. 565.

Die **iambischen** und **trochäischen** Reihen zeigen dieselbe Bildung wie in den iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos. Am häufigsten sind unter den iambischen Reihen die Trimeter und die Tetrapodieen, die letzteren gewöhnlich zum Tetrameter vereint, unter den trochäischen die Tetrapodie; seltener kommt die iambische Pentapodie, Agam. 1228 ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι, Oed. rex 1339, und die trochäische Hexapodie vor, Orest. 140 σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης. Alle diese Reihen und Verse kommen zugleich in den katalektischen und synkopirten Bildungen (mit χρόνοι τρίσημοι, Hermanns vermeintliche Antispaste) vor, wie sie oben im einzelnen aufgeführt sind, ja die Synkope ist hier noch weiter ausgeführt als dort, indem sie auch mehrere der Schlussarsen trifft, Aiax 400:

ἔτ' ἄξιος βλέπειν τίν' εἰς ὄνασιν ἀνθρώπων.

⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏑ ⊔ ⊔ –

Auflösungen sind namentlich in selbstständigen iambischen oder trochäischen Tetrapodieen und Tripodieen sehr beliebt, wie Eum. 161 βαρὺ τὸ περίβαρυ κρύος ἔχειν, Pers. 257; Agam. 1101 τί τόδε νέον ἄχος μέγα, Sept. 235; Eum. 151 ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν. Irrationale Arsen werden vermieden, nur der iambische Trimeter wird in den dochmischen wie in den iambischen Strophen irrational gebildet. Das Eintreten iambischer und trochäischer Reihen, besonders der nicht synkopirten und nicht aufgelösten Formen, bezeichnet fast überall eine ruhigere Stimmung, entsprechend dem Rhythmus, der hier in gleichen diplasischen Tacten fortschreitet, während in den leidenschaftlichen dochmischen Hypermetra ein fortwährender Wechsel von päonischen und diplasischen Tacten stattfindet. In amöbäischen Partieen, wo der Chorführer den

Gesang der Skene oder der Schauspieler das Lied der Choreuten mit besänftigenden Mahnungen und ruhigen Worten unterbricht, ist jener Gegensatz des Metrums überall festgehalten; so geht Sept. 203 ff. 683 ff. jede dochmische Strophe der bangen Thebanerinnen auf 3 Trimeter des Eteokles aus, vgl. Aiax 348 ff., Oed. R. 1313 ff., Sept. 683. 695. Am schärfsten tritt dieser Contrast Agam. 1072 ff. hervor, wo die ersten vier Strophenpaare mit zwei Trimetern des Chores schliessen, bis dieser durch den weiteren Gesang der begeisterten Seherin Kasandra in eine gleiche Erregung hineingerissen wird und auf die Dochmien der Kasandra in den drei letzten Strophen ebenfalls in Dochmien antwortet.

Die Theorie des ionischen

oder vielmehr bakcheischen Metrums, wie es in der voralexandrinischen Zeit genannt wurde, ist Bd. I S. 616 ff. 690 ff. Bd. II § 12. 16. 17 dargestellt. Die Strophencomposition ist ausschliesslich eine hypermetrische, wobei je zwei Ionici zu einer dipodischen Reihe vereint sind, mit Epimixis ionischer Monopodieen. Möglicher Weise kommen auch ionische Tripodieen vor, doch lässt sich dies nicht mit Sicherheit nachweisen. — Von den Ionica a maiore in der Tragödie Bd. I S. 612. Die stichisch gebrauchten Ionica a maiore der Sotadeen-Poesie (Tetrametra Sotadica) haben vor allen übrigen ionischen Compositionen ausser einer unbeschränkten Freiheit der Auflösung und Contraction die Substituirung eines Trochäus an Stelle der Länge oder Doppelkürze voraus z. B.

μιμοῦ τὸ καλὸν καὶ μενεῖς | ἐν βροτοῖς ἄριστος.

Wir dürfen wohl kein Bedenken tragen, diesen Trochäus als Trochäus disemos anzusehen und mit den beiden ersten Silben des kyklischen Dactylus zu identificiren.

